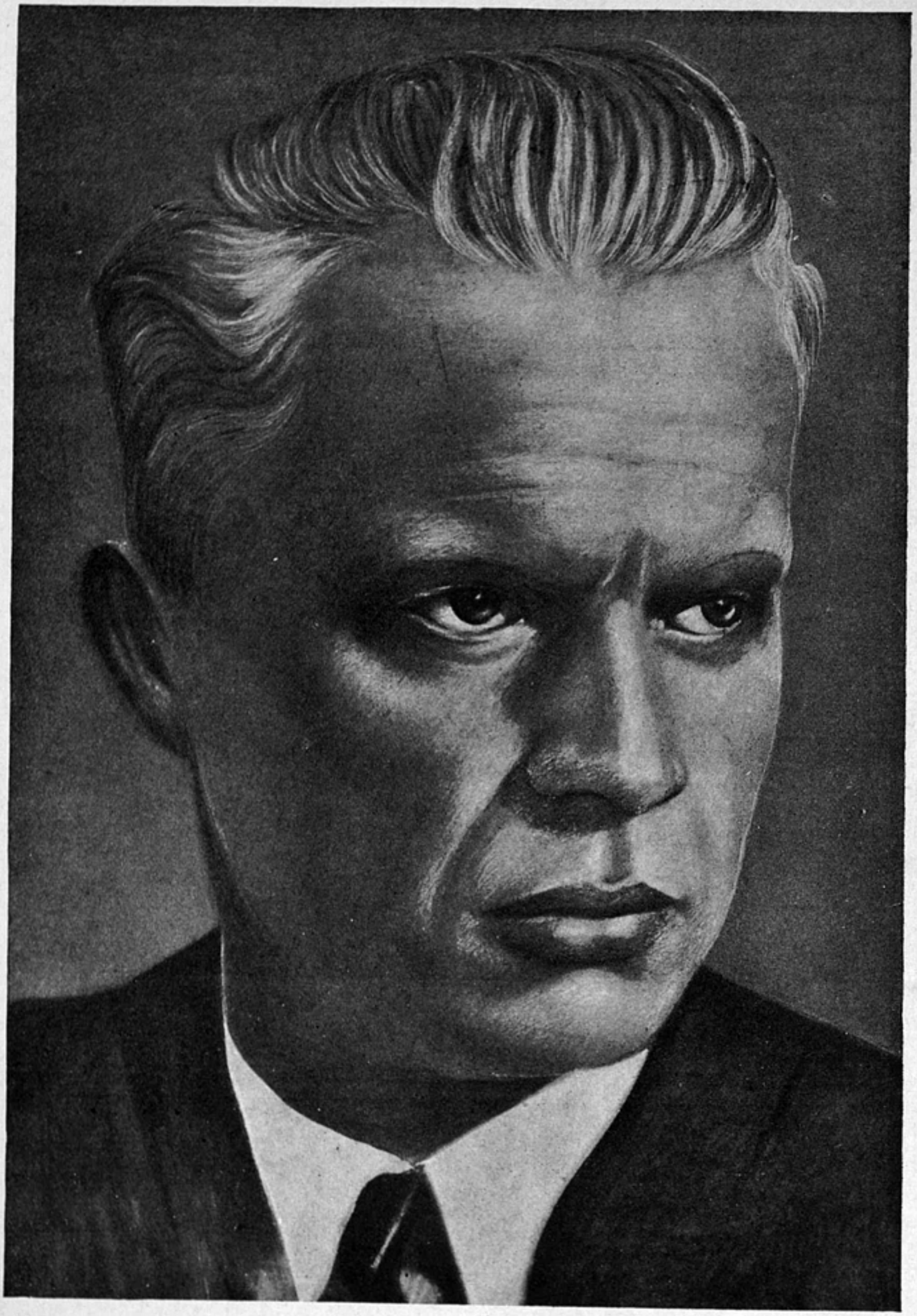
С701
3

Советское кино

12

1935



Автор „Аэрограда“ — Александр Довженко

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза кино

5-й год издания

12

1935

ДЕКАБРЬ

СОДЕРЖАНИЕ № 12

Стр.

К. ЮКОВ — Актуальные вопросы советской кинематографии 3

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — „Аэроград“ 20

Б. КРУСМАН — „Чапаев“ 31

М. ЛУЧАНСКИЙ — „Хижина старого Лувена“ 40

Н. ЕФИМОВ — ЭПРОН, показанный Таричем 45

М. МАНИНСКИЙ — Организация руководства с'емочным коллективом 49

Н. ОТТЕН — Тоска по киноактеру . . . 56

Н. ЛЯДОВ — Комментарии к фильму . . 59

Хроника 63

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Калатозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг.
Клише изготовлены цинкографией Жургазоб'единения под руководством т. Цуцкова

Актуальные вопросы советской кинематографии

К. ЮКОВ

Советская кинематография имеет шестнадцатилетний опыт производства художественных картин.

С первых дней развития советского кинопроизводства, некоторые киноработники задавали вопрос: кинематография производство или искусство. Вопрос был поставлен схоластически. Схоласты с цитатами и цифровыми выкладками в руках, выступая в АРРК, доказывали, что советская кинематография есть производство, индустрия, и перспективы ее развития — только в осознании индустриального характера кинематографии. Другая группа, в большинстве творческие работники, доказывала совершенно обратное, что кинематография не производство, а искусство.

В их выступлениях звучала убежденность, запальчивая искренность доказательств. Эти люди не имели под рукой цитат, они не приводили цифровых данных, ибо неоткуда было цитировать и почти нечего было считать. Спор был решен в практике работы.

В течение шестнадцати лет советская кинематография неоднократно ставила перед собой вопрос — как создавать хорошие фильмы. В течение четырнадцати лет киноработники всегда ругали то, что сами же создавали. Доказывали, что мы делаем фильмы плохо, из рук вон плохо и что их нужно делать лучше. В таком порыве всеотрицания хорошее не осваивалось, всегда отбрасывалось как пройденный этап. Так не был освоен опыт работы над картинами «Броненосец «Потемкин», «Одна», «Златые горы» и «Встречный». Только за последние два года мы, киноработники, начали понимать, «что у нас есть значительные достижения».

Однако очень часто достижения и недостатки только констатируются — решающих выводов, укрепляющих достижения или быстро исправляющих недостатки, не делается.

Так обещание Фр. Эрмлера обобщить и опубликовать в печати свой опыт производственной работы над картиной «Крестьяне» до сих пор осталось только обещанием. Г. и С. Васильевы до сих пор ничего не сделали, чтобы обобщить опыт своей работы над фильмом «Чапаев» и поделиться этим опытом с работниками кино. Это же можно сказать о большинстве мастеров.

В 1933 году В. А. Сутырин на страницах журнала «Пролетарское кино» возвратился к вопросу о том «как делать хорошие картины». Вновь был вынут старый, почти архаический вопрос: кино есть искусство или промышленность. Сутырин определил в работе по производству фильмов два процесса: творческий и технический. Вопросы организации производства он также отнес к техническому процессу. Установки Сутырина были приняты руководством советской кинематографии и внедрялись в течение ряда лет. Сутырин слабо знал опыт западноевропейской и американской кинематографии. Поэтому он почти эмпирически дошел до утверждения о необходимости разделения производственного процесса. Но Сутырин не продолжил и не развил эту свою мысль. Он не поставил вопроса о четком разделении труда в самом производственном процессе. В результате те же люди с теми же обязанностями, правами и методами работы были ограничены только двумя стадиями работы: подготовительным и с'емочным периодом. Однако на пройденном этапе развития советской кинематографии и это утверждение сыграло свою высоко положительную роль. Кинопроизводство стремительно развивалось по четко намеченному пути. Этот путь предусматривал разделение творческого и технического процесса. На практике диалектически решался спор: что же такое кинематография — производство или искусство. Утверждалось, что кинематография—искусство, развивающееся на базе передовой высокой техники. Ведущим был принцип — искусство и все остальное, в том числе и техника, подчинялись этому принципу. Внедрился подготовительный период. Утверждалось, что от хорошо проведенного подготовительного периода за-

висят сроки производства и качество работы в с'емочном периоде. Это положение создало условия к организации творческих групп или отдельных коллективов по принципу единства творческих установок. Сложившаяся организация кинофабрик, отсутствие нужных помещений часто не давали развернуться во всей широте творческим группам. Кроме того к понятию творческая группа на производстве пытались подойти механически. Многие понимали, что дальнейшая работа на производстве мыслится только в определенном творческом коллективе с группой режиссеров, об'единенных единой художественной платформой. Проводимый принцип организации производства предоставлял широкие возможности возникновению и организации творческих групп, однако, он никогда не предусматривал необходимости вогнать каждую с'емочную группу в какой-либо коллектив. Имелось в виду, что могут существовать отдельные коллективы, не входящие в творческую группу и работающие на основе своих творческих принципов, применяемых только в одном их коллективе.

Организация творческого коллектива С. И. Юткевича на фабрике Ленфильм показала жизненность и свою целесообразность. Однако утверждение, что дальнейшая работа возможна только в творческом коллективе типа, созданного С. И. Юткевичем, неверно.

Работа в коллективе важна и принципиально целесообразна для советского кинопроизводства. Однако об'ем коллектива принципиального и решающего значения не имеет. Эрмлер может с успехом работать в коллективе своей одной с'емочной группы, тогда как Юткевич обладает помимо творческих способностей прекрасными данными организатора, умеет организовать не только свою с'емочную группу, но и ряд других с'емочных групп, которые вырастают в творческую группировку, работающую на основе творческой платформы с едиными принципиально творческими установками.

Указанный выше принцип организации производства предусматривает необходимость коллективной работы группы на основе единых творческих принципов, а потому исходит из необходимости организации постоянной с'емочной группы.

Вся эта система организации производства проводилась во имя быстрого и наиболее рационального выпуска высокохудожественных фильмов.

Имелось в виду организовать работу каждого коллектива так, чтобы он работал бесперебойно, чтобы никаких условий для прогула не создавалось. Ставилась задача при случаях вынужденного прогула группы рационально использовать работников группы (операторов и актеров) так, чтобы избежать прогула этих работников.

Для обеспечения группы сценариями поддерживалась инициатива групп в деле подготовки сценария, организация вокруг коллектива авторских групп. Коллектив, работающий на основе единых принципов, имеет возможность сплотить вокруг себя авторов, разделяющих эти творческие принципы.

Нужно признать, что эта возможность коллективами была использована слабо, как слабо работали и сами фабрики по подготовке и организации авторских кадров вокруг фабрики. Вопрос об авторстве режиссера подменил решение вопроса о подготовке и организации авторских кадров вокруг творческих коллективов, а также и вокруг фабрики. Отсутствие высококачественного сценария часто срывало производственные планы, подрывало правильную линию организации производства.

Несмотря на все эти недостатки, нет оснований утверждать, что проводимая линия при обязательном требовании высокой квалификации как творческих кадров, так и организаторов производства, себя не оправдала.

Однако, сейчас, когда юбилейный год дал блестящие постановки, когда требования к киноискусству возросли, когда настойчиво выступает задача количественного увеличения фильмов при обязательном повышении их художественного качества — встала задача еще раз уточнить и проверить организацию производства, перестроить производство так, чтобы оно отвечало высоким требованиям, пред'являемым к советской кинематографии. Это настоятельно требует сделать и опыт стахановского движения, бурно развернувшегося по всей стране, и опыт работы комиссии Б. З. Шумяцкого, изучавшей кинематографию Европы и Америки.

Разделение труда и профессия

Из истории искусств мы видим, как господствующие классы, формируя свою идеологию, через своих художников создают свой стиль, утверждают ведущие искусства, жанры этих искусств, поддерживают творческие направления художников.

Возникновение и рост того или другого вида искусств создает не только профессию художников этого искусства, но и профессии, подсобные для этого искусства, а также обслуживающие искусство. Изобретение фортепиано породило не только композитора фортепианной музыки, но и преподавателя-методиста музыки рядом с настройщиком, теоретика-музыковеда рядом с рабочими, производящими музыкальные инструменты.

С изобретением с'емочного киноаппарата жрецом и гегемоном кинопроизводства, единственным творческим работником — вершителем творческих судеб кинематографии первое время был оператор.

Вся творческая мысль шла от аппарата. Мы знаем, как старые режиссеры строили мизансцену от того места, на котором стоял аппарат. Это сейчас звучит анекдотично. Но нам известно, как ныне работающий в советской кинематографии, очень маститый кинооператор приходил в павильон, ставил аппарат и говорил: «вот отсюда и начинайте — иначе никак невозможно». И режиссер строил кадр в зависимости от того, как был поставлен аппарат. Отсюда — фильм снимался с одной точки. В результате длительной борьбы режиссера с операторским «факирством», а также путем большой работы прогрессивных операторов-художников были найдены принципы различных ракурсов и различных планов. Сейчас аппарат движется легко в разные стороны и в разных направлениях. Так при помощи технического средства в руках художника родилось новое искусство, двинувшее вперед дальнейшее развитие техники.

Легче всего создать в технике, как и в производстве, рутину, консерватизм, подпасть под влияние этой рутины. И хотя в американской кинематографии слово «рутина» — почетное слово, в советском кинопроизводстве это худший вид профессионального консерватизма, с которым нужно решительно и беспощадно бороться. У нас еще не так давно осветитель претендовал на роль теоретика кино. От этого «юпитера» моргали не меньше, а в павильоне стоял шум от «творческих» дискуссий. У нас еще сейчас есть операторы, которые снимают диалектическим ракурсом и в философском освещении. А фотография у этих операторов очень часто на восемьдесят процентов идет в брак.

Вместо общих разговоров необходимо углубленное изучение дела, которым занят,

---

Кадр из фильма реж. Двигана «Мы из Кронштадта». Оператор Н. Наумов. Фильм снимается на фабрике Мосфильм. На фото арт. Бушуев и Зайчиков в сцене «потопления»

выработка методов работы на той или иной применяемой аппаратуре, на которой работают. Необходимо из техники выжать все, что она способна дать.

Стаханов в угольной промышленности, хорошо освоив свою профессию, понял, что мешает ему продуктивно работать, и добился устранения помех, тормозивших высокую производительность труда. Индивидуальная профессия шахтера-забойщика была дифференцирована на ряд профессий, которые до этого хотя и существовали на шахте, но работали каждая по себе — отдельно. Стаханов подтянул к себе крепильщика, и в спаренной стахановской бригаде производительность труда поднялась в несколько раз.

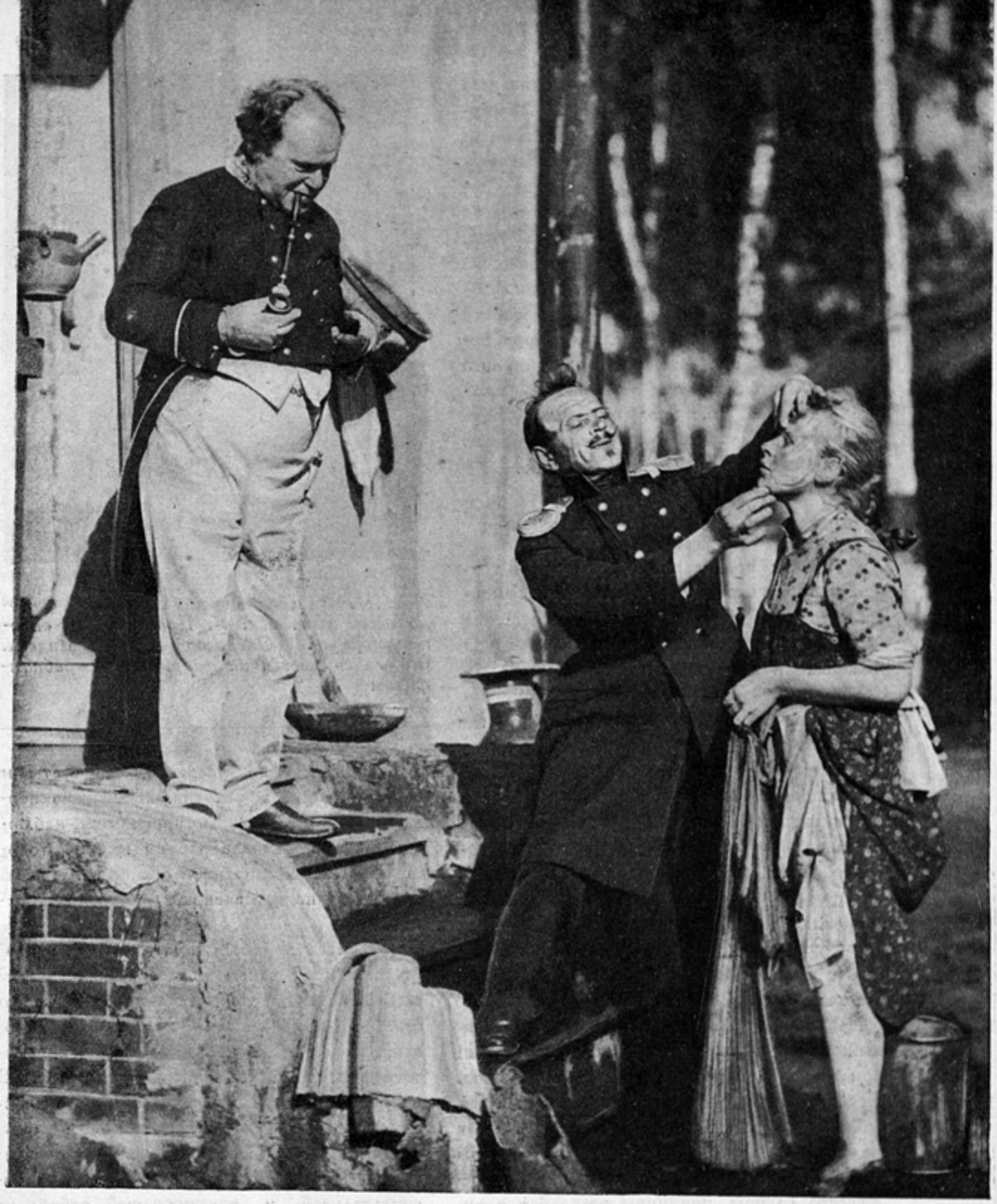
Советское кинопроизводство выросло по сравнению с дореволюционным в несколько десятков раз. А профессии киноработников стабилизировались в своем кинематографическом профессиональном консерватизме с первых дней существования советской кинематографии. Основные принципы рационального использования человеческой энергии усвоены в любой отрасли человеческой деятельности. В тяжелой промышленности, и даже в молодых ее отраслях организация труда строится все больше и больше на научной основе. Принцип координации трудовой энергии, затрачиваемой на производственный процесс, распространяется не только на работников физического, но и умственного труда. А в киностудиях, производящих фильмы, безжалостно растрачивается человеческая энергия творческих, инженерно-технических и административных работников. Отсутствуют четкая дифференциация профессий, регламент обязанностей, учет затрачиваемой энергии на тот или иной производственный процесс. Труд сценариста не рационализирован, в результате беспрерывные прорывы в сценарных портфелях. Режиссер отвлекается от своей режиссерской работы на сценарную работу. Во время с'емок режиссер отвлекается снова к переработке отдельных мест сценария, усилению его сюжетной линии, изобретению отдельных трюков и положений, отрабатывает диалог, тогда как актер остается сам по себе, без руководства. От актера требуют образ, жизнь, игру только в момент с'емки. Предварительная работа режиссера с актером отсутствует.

Режиссер, занятый с'емкой, переработкой сценария, диалогов, продумывающий трюки и отдельные драматические положения, сам же монтирует фильм. При таком положении растрачивается ценнейшая энергия творческого работника, режиссер часто не имеет времени накануне с'емок как следует продумать и организовать свою работу, а все это отражается на качестве фильма, часто влияет на сроки.

Кинематографическое искусство основано на использовании высокой передовой техники. Между тем специальный технический контроль за киноаппаратурой отсутствует.

Звуковое кино развивается на основе органического использования музыки. Между тем композитор работает на фабрике от случая к случаю. Органа, занимающегося музыкальными делами фабрики, нет ни на фабрике, ни в Главном управлении.

Особенно неблагополучно в части дифференциации профессий в так называемых подсобных цехах. Тут часто живуча рутина, оставшаяся еще со времен Ханжонкова. Закрепления квалифицированных рабочих нет. Должного внимания к людям на этих участках работы также нет. Мы часто наблюдаем факты, когда драпировщик выполняет малярные работы, когда плотник выполняет столярные работы и портит дорогостоящие материалы, когда мебель числится по общей описи реквизита, а мебельными делами занимается реквизитор. Реквизитор часто не знает, что есть у него на складе, и заказываются вещи, которые на складе имеются. Трюковые с'емки продумывают и организуют режиссер и оператор каждой группы в отдельности. Специальной организации опыта трюковых с'емок, учета и организации аппаратуры трюков нет. Факт отсутствия специальных людей, заряжающих касеты пленкой, на который обратил внимание Б. З. Шумяцкий, показателен не только для этого вида работы. Если внимательно изучить работу отдельных звеньев фабрики, изучить круг работы отдельных профессий, то необходимо будет многие обязанности, как творческих, так и технических работников поручить специальным людям и тем самым ввести новые профессии в кинопроизводство. Здесь еще требуется большая работа по научному изучению и организации труда киноработников. При этом изучать труд нужно не только в какой-то отрезок времени, а регулярно, систематически, изо дня в день. Отдел научной организации труда кинофабрики должен состоять из инженера труда, нескольких инспекторов и группы сотрудников хронометристов. К каждой группе должен быть прикреплен сотрудник хронометрист с секундомером. Первый итог изучения затраты энергии даст



Кадр из фильма реж. Э. Гарина и Х. Локшиной «Женитьба». Оператор А. Погорелый. Производство Ленфильм — мастерской под рук. засл. деят. иск. С. Юткевича. Фото Самсонова

возможность скорректировать организацию и расположение аппарата фабрики. Последующий хронометраж позволит упростить ряд излишне усложненных производственных процессов. Дальнейшая работа отдела позволит учитывать и контролировать ход процесса не только на важнейших участках, но и выявит производительность каждого работника фабрики. Хронометр на кинофабриках еще не был применен. Эту работу нужно немедленно начать. Разделив труд, по-научному его организовав, диференцировав профессии, уточнив круг обязанностей каждого работника, мы получим возможность действительно сократить сроки производства фильмов и выше поднять их качество.

О постоянной с'емочной группе

В связи с правильной организацией труда особое значение имеет постоянная с'емочная группа. Взятый два года назад курс на организацию постоянных с'емочных групп правилен и производственно рационален. Сработанность с соседом по конвейеру доказана как важнейший фактор производительности труда даже в тяжелой промышленности. Сработанность членов творческого коллектива имеет решающее значение в организации творческого процесса. Правильное использование и переброска работника одной группы в другую, при правильной организации производства фабрики, не только возможны, но и необходимы. Но правильно организованная работа с'емочной группы не может иметь перерыва больше того времени, который имеет работник на время отпуска.

Правильно организованный подготовительный период экономит дорогостоящее время при вступлении группы в с'емочный период. Постоянная, хорошо сработанная группа вырабатывает, в течение совместной работы над рядом картин, общие приемы и методы работы. Понимание друг друга, знание режиссера группы, принципы его работ в кинематографии—идеологической отрасли труда, имеет решающее значение. Постоянная группа в своей сработанности быстрее и лучше проводит подготовительный период, быстрее и лучше справляется со с'емками. Опыт постоянной группы Г. Александрова доказывает это сейчас в своей повседневной работе на фабрике. Целесообразность постоянной с'емочной группы доказана и работой Г. Козинцова и Л. Трауберга. В работе над картиной «Юность Максима», невзирая на ряд производственных неполадок, группа, сработавшаяся в течение ряда лет,

Арт. Н. Алисова в роли Ларисы в фильме засл. деят. иск. Я. Протазанова «Бесприданница». Оператор Д. Магидсон. Фильм снимается на фабрике Межрабпомфильм

работала спокойно, уверенно, без суеты и излишней затраты энергии. Излишнюю нервозность и суетливость приходится наблюдать всегда в начале работы группы, только что скомплектованной даже из лучших, наиболее подготовленных производственников.

В вопросе о работе постоянной с'емочной группы имеют также решающее значение те особые задачи, которые ставит перед собою советская кинематография. Советское киноискусство, в отличие от буржуазной кинематографии, имеет свою творческую среду. В интересах роста и развития советского киноискусства эта среда должна всячески укрепляться. Тенденции богемы должны окончательно изживаться в долгой и упорной воспитательной и организующей работе на производстве.

Буржуазная кинематография не думает о таких вопросах как творческая среда. Вся работа по созданию творческой обстановки начинается и заканчивается в ресторане, который хорошо работает при каждой студии.

Советская кинематография в вопросе создания здоровой творческой среды не может ограничиться не только рестораном, но даже хорошо оборудованным Домом кино. Творческая среда и здоровая обстановка складываются на фабрике, в работе. Первичной производственной ячей-

кой, где создается производственно-творческая среда, является постоянная с'емочная группа. Там, где имеется несколько постоянных с'емочных групп, работающих на основе одних творческих установок, создаются творческие коллективы.

При здоровом творческом росте ряда с'емочных групп наших фабрик мы, в ближайшее время, будем иметь значительно больше здоровых, творческих коллективов.

Наконец от наличия постоянной с'емочной группы зависит и решение нашей непосредственной задачи — делать быстро и дешево хорошие фильмы.

Если принципом буржуазного производства является анархия производства, а движет это производство кон'юнктура рынка, то на совершенно иных основах строится наше производство. Принцип плановости является основою хозяйствования всей нашей страны, а не только одной отрасли промышленности, фабрики или отдельной с'емочной группы. Капиталистическое кинопредприятие составляет производственный план на одну картину. Эта картина по отношению к общим затратам является кон'юнктурной. Сегодня студия делает в год только одну картину, а завтра, в силу сложившейся кон'юнктуры, эта же студия делает шесть картин.

Совсем иные принципы планирования в советском производстве. Советские кинофабрики должны строить свой план не только на год, но и на пятилетки. Советская кинематография планирует тематику, и поэтому никакой кон'юнктурности в советском производстве быть не может.

Советская кинематография знает свои производственные возможности, знает свои кадры. Потребность нашей страны в фильмах настолько велика, что производство не в состоянии целиком покрыть эту потребность. Задача состоит в том, чтобы правильно использовать имеющиеся производственные ресурсы и кадры, чтобы гибко, быстро и хорошо делать картины. И, если в силу анархичности производства и кон'юнктурных принципов буржуазная кинематография входит в деловые взаимоотношения со своими творческими кадрами на основе временных договоров, то советской кинематографии такая система не нужна и вредна.

Буржуазному производству выгодно иметь дело с временным работником, чтобы быть связанным с ним лишь на одну картину. Советскому кинопроизводству принципиально и хозяйственно нецелесообразно иметь на своей фабрике временного работника. Советская кинофабрика заинтересована и хозяйственно и общественно, чтобы иметь постоянные кадры творческих работников, — хозяев своей фабрики, болеющих за фабрику, за все свое дело советской кинематографии.

Наконец буржуазное производство, рядом с одной высокохудожественной картиной, выпускает ряд средних, так называемых стандартных картин. В советской кинематографии каждый фильм должен быть произведением искусства. Отсюда советская кинофабрика заинтересована, чтобы каждый хороший режиссер работал на ее фабрике постоянно, регулярно и планово. Плохой же режиссер советской кинематографии не нужен не только постоянно, но и по договору.

Советской кинематографии нужны постоянные штатные кадры творческих работников. Эти работники должны быть организованы в постоянные с'емочные группы. Работа постоянных с'емочных групп должна быть организована так, чтобы группа рабо-

---

Кадр из фильма засл. деят. иск. Я. Протазанова «Бесприданница». Оператор Д. Магидсон. Фильм снимается на фабрике Межрабпомфильм. На фото арт. Н. Алисова в роли Ларисы и арт. А. Кторов в роли Паратова

тала регулярно, систематически, без излишней производственной суеты и делала бы хорошие картины.

Обо всех этих казалось бы ясных вопросах приходится говорить так много и подробно потому, что режиссер Л. Кулешов при поддержке ряда творческих работников выдвигает идею работы по договору. Эта идея находит поддержку у ряда административных работников кинематографии. Пересматривая формы и методы производства хороших картин, эту тенденцию обойти нельзя.

Нужно решительно утверждать постоянную с'емочную группу, нужно закреплять творческие кадры за фабриками и киноорганизациями.

Режиссер и продусер

Сложность задач, стоящих перед советской кинематографией, усложняет и работу по руководству производственными процессами. Со всей остротой встал вопрос о руководителе с'емочного процесса. Линия на создание и укрепление художественных об'единений на московской и ленинградской фабриках проводилась в течение последних двух лет и дала положительные результаты. Злоупотребления в одном из об'единений фабрики Ленфильм, за что был отдан под суд директор этого об'единения, ни в какой мере не дискредитирует самую систему. Между тем некоторые люди пытались использовать этот факт, чтобы снова централизовать руководство производственным процессом в одних руках, чтобы разрушить систему управления, которая внедрялась в течение ряда лет и дала положительные результаты.

Летом 1935 года на фабрике Ленфильм централизаторские тенденции настолько разрослись, что переросли в прямые бюрократические методы работы, тормозившие правильный и бесперебойный ход производства. Пришлось проделать большую и серьезную работу, чтобы изменить положение дела и создавшиеся нездоровые отношения.

Уже тогда стало очевидным, что положение директоров художественных об'единений необходимо уточнить. Необходимо не разрушать об'единения, а придать им большую стройность. На фабрике Ленфильм одно из об'единений насчитывало к этому времени около десяти с'емочных групп. Такое количественное раздувание об'единений приводило к абсурду, к вырождению, к самоотрицанию. Об'единения создавались, для того чтобы облегчить руководство производственным процессом, а тут об'единение разрослось до пределов фабрики. Отсутствие инициативы у директоров об'единений, раздувание об'единений и вместе с тем отсутствие прав у директоров, превращало об'единение в форму, лишенную целесообразности. Исправляя допущенные ошибки, была взята линия на сохранение об'единения, на укрепление его, на развязывание инициативы директоров об'единений. В результате в Москве и в Ленинграде была выращена группа неплохих директоров, успешно справляющихся со своей работой. Наличие этих кадров, воспитанных в определенной системе работы, кадров, из которых вытравлен дух старых деляческих директоров и администраторов кино, людей, обладающих достаточной культурой, дало сейчас возможность руководству кинематографии поставить вопрос о продусере.

Положение директора художественного об'единения уточнено.

Директор художественного об'единения не только в новом звании, но и с новыми правами и обязанностями приступает к сложной, ответственной и вместе с тем интересной работе.

Продусер должен быть жестким и твердым хозяином, решительно проводящим линию руководства советской кинематографии на самом конкретном участке работы — на участке руководства производственным процессом. Круг обязанностей продусера, намеченный Б. З. Шумяцким в специальной статье по этому вопросу (см. газ. «Кино» от 17/X 1935 года), определяется с достаточной ясностью. Умение организовать работу, художественная грамотность, чутье, такт — вот качества, которыми должен обладать тот, кто имеет право полноценно руководить художественно-производственным процессом, вот качества советского продусера. Не являясь художественным руководителем — продусер превратится в очередного администратора, добросовестно создающего технические условия для с'емок и добросовестно фиксирующего снятый режиссером за текущий рабочий день материал.

Нужно понять, что быть хорошим административным работником, организатором советского производства, руководителем художественно-производственного процесса — это не значит быть самому художником.

Администраторы-художники на театре насчитываются буквально единицами. Однако быть хорошим продусером это значит знать художествен-

Кадр из фильма реж. И. Пырьева «Анна». Оператор А. Солодков. Производство Мосфильм. 1935 г. На фото засл. арт. А. Войцик и арт. А. Абрикосов

ное производство и уметь так руководить, чтобы тебя понимали. Нужно уметь разговаривать с режиссером на его же языке, нужно уметь исходить в оценке его работы как из художественного характера проводимой работы, так и из характера творчества режиссера.

На этой основе встает немаловажный и принципиальный вопрос о режиссере, его месте на производстве, его обязанностях.

Такой пункт, как «режиссер руководит с'емкой картины», далеко не решает не только круга обязанностей режиссера, но и не определяет его истинного положения в производственном процессе. Нами поднимается этот вопрос не для того, чтобы взять под защиту узко цеховые интересы режиссера.

Нужно понять, что каждое производство, а тем более искусство, движется людьми — участниками процесса этого производства. Этого положения нельзя недоучитывать в производстве художественно идеологических ценностей. Каждый процесс имеет свои ведущие стороны. В производственном процессе есть также свои ведущие, главные стороны. Процесс зависит от людей, ими он организуется, ими он управляется. На фабриках создается система производственных отношений, система руководителей производственного процесса. В цеху имеется мастер, инженер цеха и начальник цеха. Наличие начальника цеха никогда не ставило под сомнение ведущую роль инженера в области его специальности. Инженер руководит определенным процессом, на котором он является ведущей, организующей и руководящей силой, и за этот процесс он отвечает.

Почему же в кинопроизводстве, вырабатывающем художественно-идеологические ценности, мы пересматриваем ведущую роль режиссера — «инженера» творчески-производственного процесса? Киноискусство — синтетическое искусство. Оно складывается на основе учета всего исторического развития и критического освоения всех искусств. Внутри себя оно создает произведения искусства на основе единства внешней выразительности кадра, речи, игры актера, музыки, светотеней, т. е. самых разнообразных сторон художественной деятельности. И если в этом искусстве не будут четко разграничены функции, если не будут точно определены места его работников, если не будет учтено и определено ведущее

и подчиненное место различных видов творчества, никакого единства процесса, а главное его развития мы иметь не будем.

Режиссер является основной решающей и ведущей силой в организации творческого процесса. Это не значит, что эта сила всеподавляющая. Актер, например, является не менее решающей силой. Но актер — решающая исполнительная сила, тогда как режиссер — сила организующая. И нужно не представлять себе производственно-творческого процесса, чтобы отрицать ведущий характер этой организующей силы.

Творческий и организационно-производственный метод режиссера, как и личные особенности и характер режиссера, определяет сработанность всего коллектива с режиссером, работоспособность и организованность коллектива.

Продусер не может и не должен представить себя как решающую силу в творческом процессе. Продусер, не отрицая организующе-ведущей силы режиссера в творческом процессе, должен использовать все рычаги и все имеющиеся у него возможности, чтобы обеспечить выполнение тех творческих задач, какие поставлены в окончательно отредактированном и утвержденном сценарии. Тут у него есть все административные возможности, никак не нарушающие ведущего места режиссера в творческом процессе.

Продусер имеет утвержденный сценарий, продусер рассматривает и утверждает генеральный проект, являясь первой и решающей инстанцией для режиссера, продусер принимает совместно с режиссером декорации, окончательно утверждает актеров, продусер ежедневно видит куски, следит за выполнением производственного плана. Все это такие рычаги руководства, которые при правильно поставленном учете, при большом знании дела поставят продусера по отношению к режиссеру как первую руководящую инстанцию, которая ни в какой мере не умаляет ни места, ни значения режиссера в нашем производстве. Пусть только продусер не занимается голым администрированием, а ведет работу так, как этого требует партия, не позволяющая подменять методы подлинного большевистского руководства голым администрированием.

Об основном звене

Сценарий остается основным звеном советского кинопроизводства. От художественной полноценности сценария, полной его готовности к запуску в производство зависят и качество и сроки производства фильмов. Самые лучшие организационные формы производства могут сорваться при отсутствии хороших, художественно полноценных и окончательно доработанных к запуску в производство сценариев. Производственный план 1935 года недовыполняется, главным образом, по причине недоработанности сценариев. Так от отсутствия полноценных сценариев сорвано в 1935 году производство таких фильмов как «Бауман» (к тридцатилетию декабрьского восстания московского пролетариата 1905 года), «Перекоп» (фильм о Фрунзе и взятии Перекопа Красной армией), «Люди Москвы» (о метрополитене и его строителях), «Юность Максима» (вторая серия), «Детский отдых» (детская программа Ленфильм) и др. Задержались производством по причине неготовности или недоработанности сценариев такие фильмы как «Садовник», «Дипломаты», «Монголия» и др. Выпали из плана в процессе производства как не отвечающие художественным требованиям

Кадр из фильма реж. А. Маслюкова «Держись, Карлуша». Оператор Г. Шабанов. Производство Одесской фабрики Украинфильм. На фото Леня Фесечко в роли Карлуши

такие сценарии, как «Опасный квартал», «Победитель», «Перевал», «Второй секретарь», «ДВК» и др. Перерабатывались после запуска в производство сценариев «Подруги», «Вратарь республики», «Петр I», «Лунный камень», «Семеро храбрых», «Мы из Кронштадта»...

Высокие требования, пред'явленные к художественному качеству фильмов после юбилейного года, заставляли руководство кинематографии итти на самые крайние меры, чтобы не допустить снижения художественного качества фильмов. Однако нужно признать, что решающая задача организации и сплочения авторских сил вокруг фабрик решена не была.

Руководство фабрик, сконцентрировав работу по заготовке сценариев в одном месте, нарушило принцип привлечения инициативы режиссерских групп к делу сплочения вокруг них авторских кадров, тогда как система заготовки сценариев и работы с автором осталась старая.

Решая проблему заготовок и сценариев, отвечающих высоким художественным требованиям, пред'являемым к советской кинематографии сегодня, нужно учесть особенность организации и творческого процесса сценариев наших лучших фильмов.

Как протекает организация творческого процесса над сценарием?

Опыт работы над лучшими фильмами показал, что основой, движущей работу над сценарием и над фильмом, основой, которая заражает художника творческим энтузиазмом, заставляет его размышлять о своей будущей работе, является тема. Тема зарождается и формулируется у каждого художника по-разному. Художник приходит к своей теме различными путями. Но остается бесспорным то положение, что основой, от которой исходит художник, является тема.

Тема исторического роста пролетария в активного партийца-большевика двигала творчество Г. Козинцова и Л. Трауберга в их работе над сценарием «Юность Максима». Тема борьбы с классовым врагом в деревне на новом этапе социалистического строительства и роль политотдела в этой борьбе двигала творчество Фр. Эрмлера в его совместной работе с Большинцовым и Портновым над сценарием «Крестьяне». Тема роста новых людей, чуткого отношения к этим людям в условиях социалистического труда двигала творчество Мачерета в его работе над сценарием «Летчики» и др.

Этот подход к решению творческой задачи был выработан долгой практикой развития советской кинематографии. Этот метод был чреват большими ошибками. Многие недостатки наших фильмов, их абстрактность коренятся в значительной мере от того, что тема была взята абстрактно, а в процессе творческой работы конкретизировать ее не удалось. После об'явления решительной борьбы с «культпросветовщиной» в кино, голой публицистикой потребовалось решительно изменить и метод решения тематических задач. Однако само понятие «тема» вычеркнуть из метода творчества, а потому и из метода планирования не удастся. Тема — понятие драматургическое. Другое дело, что органы руководства и планирования советской кинематографии одно время пытались составлять свои производственные планы из тем — этому порочному принципу положен решительный и безвозвратный предел. Но тема как драматургическое понятие, как первичный этап творческой работы, как первая формулировка идеи будущего произведения остается и никакими приказами ее из творческого обихода вычеркнуть нельзя.

Сейчас четко сформировались наши основ-

Кадр из фильма реж. А. Роома «Строгий юноша». Оператор Ю. Екельчик. Производство Киевской фабрики Украинфильм

ные творческие требования. Творческая задача — создать фильмы о живых людях нашей эпохи, живых людях, строящих социализм, о живых людях, которые своими делами, поступками, своей деятельностью подготовляли исторические условия к строительству социализма, — достаточно осознана всеми творческими работниками советской кинематографии. При этом задача еще более уточнена. Необходимо показывать не фотографические снимки с живых, конкретно существующих людей, а уметь подчеркнуть прогрессивно ведущее, обобщить явления не в образе - схематическом типе, а в образе - типическом характере. Типичность характера, его правдивость — основной принцип социалистического реализма. Вот эта особенность задачи, ее ясность требуют решительного изменения в подходе к теме. Тема выступает сегодня уже не в виде абстрактных идей, волнующих художника, а очень конкретно, в виде образа конкретных людей, конкретных событий. Люди, их характер, их поступки в нашей практике борьбы за социализм стали носителями тем и идей.

Конкретизируется и творческий метод художника, его подход к теме, к материалу будущего своего сценария. Типичность исторического явления, его политическая актуальность и острота решают важность темы, ее первоочередность.

Практика заготовки сценариев показала, что старыми методами работы обеспечить растущее производство нужным количеством высококачественных, художественно-полноценных сценариев — нельзя. Нужны более гибкие и более эффективные методы творческой работы над сценарием. Поэтому совершенно своевременно поставлен вопрос о коренной перестройке форм и методов работы так называемых художественно-литературных отделов.

И в этой работе, как и в ряде других областей деятельности кино, требуется четкое разграничение и диференциация труда. Однако истоки этой диференциации, как и определение форм и методов работы над сценарием, совсем иные, нежели в американской кинематографии. Американская кинематография диференцировала профессию автора сценария, чтобы подчинить писателя деляческим идеям бездумного буржуазного кинематографа. Буржуазные дельцы стремятся уничтожить самый процесс творчества, превратив его в конвейер изобрете-

Кадр из детского фильма реж. Н. Лебедева «Федька». Оператор В. Чулков. Фильм снимается на фабрике Ленфильм. На фото школьник Коля Кот-Оглу в роли Федьки

ния и сцепления трюков и положений. Советское киноискусство ходом своего развития требует разделения труда писателей кино, чтобы шире и глубже охватить материал действительности, чтобы лучше и быстрее справиться усилиями коллективной работы с большими идеями своей эпохи.

Требования растущей страны, ее зрителя, пред'являемые к искусству, рост самого искусства выдвигают необходимость расчленить профессию сценариста на автора темы-сюжета и на автора сценария. Стремление поднять выше качество своих фильмов, а потому дорабатывать сценарий до полноценного произведения искусства, заставляет советскую кинематографию создавать редакторов трюка, редакторов диалога. При этом дальнейший рост нашего искусства возможно еще больше диференцирует профессию сценариста (к примеру — писатели сценария комедийного жанра, исторических фильмов и др.).

В советской кинематографии такая диференциация профессий быстро расширяет круг авторов, открывается возможность новым пластам авторов передать свой опыт, свое мироощущение, свои переживания и наблюдения для использования в кино. Такая диференциация труда и профессии ни в какой мере не умаляет профессии сценариста-писателя, способного самостоятельно развить тему-сюжет в полноценный сцена-

рий с полноценным диалогом и оригинальными положениями и трюками. Наоборот, такое разделение труда повышает требования к сценарию, а потому повышается и качество сценария, вырастают резервы сценаристов, идущие по разным направлениям работы (от темы, от диалога, от трюка к всесторонней работе над полноценным сценарием).

Как же в этой связи вырастает организация, проводящая работу над сценарием, какова должна быть структура этой организации?

На наш взгляд, при кинофабриках должны быть созданы два отдела, работающие над созданием сценариев. Первый — тематически-сюжетный и второй — сценарный.

Тематически-сюжетный отдел не только разрабатывает сюжет будущего сценария, организуя соответствующий круг авторов, но и собирает тематические материалы, могущие явиться основой для сюжета, а затем и для сценария.

Работа над сюжетом в советском искусстве это сложная и большая творческая работа по изучению и собиранию материала, на основе которого сюжет может развиваться. Правильно поставленная работа по собиранию материала, его систематизации и обобщению выдвигает круг тем, дает направление тематике, пробуждает творческую инициативу в работе не только над сюжетом, но и над сценарием. Тематически сюжетный отдел должен использовать самые различные формы работы, чтобы такой материал собирать. Опыт работы Укранинфильм по собиранию материала о героической эпопее Щорса говорит нам, как широки и необ'ятны тематические возможности для советской кинематографии. Опыт работы редакции «История фабрик и заводов», редакции «Люди пятилетки», редакции «История гражданской войны» говорит, как сама жизнь требует изменения форм и методов работы. Собирание биографических материалов для специальной цели использования этих материалов в кино, собирание исторических материалов, обобщение и обработка материалов периодической печати Советского союза и других стран — все это поставит драматургию кино, кинорежиссуру и актерские кадры в совершенно иные, более благодарные условия работы. Но это обязывает стро-

---

Кадр из фильма реж. С. Герасимова «Семеро смелых». Оператор Е. Величко. Производство Ленфильм

ить работу сюжетного отдела не как инстанцию, только принимающую и рассматривающую сюжетный самотек, а как гибкий орган фабрики, организующий тематику, собирающий материал, на основе которого создаются сюжеты, а затем киносценарии.

Сценарный отдел, организуя и привлекая писателей, разрабатывает сюжет в полноценный сценарий, а также доводит сценарий до такого его состояния, когда он может быть пущен в производство как полноценное произведение кинематографического искусства. Создание самостоятельных отделов диалога или трюка, на наш взгляд, не требуется. Писатели и редакторы диалога, как писатели и редакторы трюка, являются сотрудниками сценарного отдела и работают по специальным заданиям этого отдела.

Так, на основе уже имеющегося большого положительного опыта советской кинематографии, мы можем и должны быстро перестроить работу заготовки и разработки сценариев.

Сценарная проблема — основная проблема производства фильмов — должна быть решена правильно и быстро. Творческие задачи советской кинематографии, совершенно отличные от буржуазной кинематографии, могут быть единственно правильным критерием при решении этих вопросов.

План и учет

До сих пор, говоря о производстве хороших картин, у нас игнорировали вопросы плана и учета. Между тем, в советской стране план есть руководство к действию. Учет, это проверка выполнения, своевременная сигнализация прорывов, ошибок и недостатков в работе. В практике работы выработан совершенно правильный метод планирования кинокартин. Этот метод определяют люди, способные дать высококачественную продукцию и готовые сценарии. Только окончательно готовый к началу производственного года сценарий может гарантировать бесперебойное выполнение картины, включенной в план. Однако учет выполнения плана поставлен еще далеко не совершенно. Работа продусера усилит оперативность руководства, двинет дело учета и проверку выполнения. Все же это далеко не решает вопроса правильного учета; необходимо развить правильно намеченные принципы планирования дальше, сделать план еще более конкретным. Чтобы иметь возможность хорошо выполнять план и проверять исполнение, нужно планировать не только сценарии фильмов, но и материальные затраты на эти фильмы. К этому сейчас уже подходит руководство кинематографии и Госплан. Но и это еще не решает вопроса своевременной проверки и правильного учета выполнения.

Сейчас планируются, так называемые, единицы — фильмы. К этому прибавляются материальные затраты, которые, как сказано было выше, индивидуализированы по каждому фильму в отдельности. Однако трудовая емкость каждого фильма до сих пор не учитывается. Между тем правильно учесть выполнение производственной программы это не только выявить, вывести процент выполнения плана по фильмам и процент выполнения затрат. Сам процент выполнения, выводимый сейчас фабриками, без учета емкости труда, будет всегда приблизительный, неточный, взятый ориентировочно. Фабрика сейчас часто обманывает не только себя, но и организации, отпускающие средства, выводя процент выполнения только по расходам средств и готовности фильма. Мы же знаем, что есть такие фильмы, которые при относительно меньших материальных затратах, требуют большой емкости труда («Летчики» режиссера Райзмана, «Граница» режиссера Дубсон). Есть картины, которые требуют больших затрат при относительно небольшой емкости труда («Космический рейс» режиссера Журавлева). К перерасходу сметы группа часто приходит только благодаря неумелой организации труда, — а это выдается за специфику условий с'емок данной картины. Между тем, при правильном учете емкости труда по фильму плохая организация труда сейчас же будет выявлена и раскрыта как истинная причина перерасхода сметы.

Один фильм можно отснять в срок, намеченный для производства фильмов, с большой затратой энергии, а другой фильм в этот же срок можно снять без особого напряжения сил коллектива с'емочной группы. Между тем, органы планирования и учета для обоих фильмов выводят один и тот же коэфициент выполнения плана.

Сейчас некоторые директора фабрик, усвоив себе этот недостаток планирования, заведомо «уравновешивают» менее трудоемкими фильмами перерасход большой емкости труда по другим фильмам.

Органы планирования кинематографии выправляют эту тенденцию директоров более жесткими сроками выполнения менее трудоемких фильмов. Но это очень сильно отражается на качестве продукции. В менее трудоемком фильме слабость действия, недостаточная его напряженность, слабость игры актеров заполняются внешними, часто дорогостоящими, эффектами, с'емками в экспедиции и т. д. В результате получается внешне эффектная, но художественно невысокая картина (пример — «Корень жизни» режиссера Литвинова).

Отсутствие учета и планирования картин по их трудоемкости не дает правильного представления о выполнении производственных планов и будет тормозить развитие тех новых форм социалистического труда, какие внедряются сейчас в разных отраслях производства.

Кино и смежные искусства

Кинематография — синтетическое искусство. К такому определению характера киноискусства пришло руководство советской кинематографии, к такому определению характера киноискусства приходят передовые теоретики и критики, занимающиеся вопросами теории кино. Такое определение характера киноискусства позволяет сразу же найти ряд, на первый взгляд, скрытых, особенностей киноискусства, позволяет более полно и всесторонне учесть эти особенности и использовать их в утверждении стиля социалистического реализма.

Однако эта особенность киноискусства не пустой термин, не ярлык, который можно приклеить и успокоиться: «определение найдено, предмет ясен, все в порядке»... Нет. Каждое определение явления есть результат практики, есть результат изучения явлений, а потому определение обязывает не только так называть это явление, но уже и подходить к нему с точки зрения этого определения.

Признать кинематограф как синтетическое искусство, это значит признать необходимым проводить всю творческую практику, все организационные мероприятия с точки зрения этих принципиальных позиций.

Только признавая кино как синтетическое искусство, можно провести такое мероприятие как расчленение творческого процесса в работе над сценарием.

Марксизму враждебна философия позитивизма. Мы не можем согласиться, что искусство развивается по извечным законам, внутренне присущим самой природе искусства. Мы сами создаем искусство, критически осваивая прошлое, развиваем его в нужном для социалистического общества направлении. Поэтому, в синтетическом искусстве не анархически живут, развиваются и сами собою укладываются те или иные художественно выразительные формы. Эти формы создает и организует человек, художник с советским мировоззрением. Это он, советский художник, перерабатывает, исходя из общих задач, какие стоят перед его искусством, исходя из задач самого искусства, формы смежных искусств, подчиняет эти формы интересам социалистического общества и его культуре. Отсюда — синтетическое искусство не может развиваться в условиях анархии производства, как и в условиях отсутствия художественно организующей силы. Синтетическое искусство способно развиваться только во взаимодействии и взаимосвязи ряда искусств. Но ведущие принципы, как и ведущая профессия, об'единяющая и движущая творческий процесс, должны обязательно существовать. Именно в синтетическом искусстве, такой творческой ведущей силой является режиссер.

Режиссер, сознавая ответственность своего положения, не должен узурпировать права других работников своего искусства. Режиссер, создающий синтетическое произведение искусства, должен понять свою творчески организующую роль. Только так поняв эту свою функцию, он и сможет создавать полноценные произведения искусства, мобилизуя и об'единяя все силы, имеющиеся в его распоряжении, на решение задач, намеченных сценарием. Силы эти очень велики и нужно их умело и экономно использовать. Здесь и пластическая выразительность фотографии, и большие актерские данные, и декорации, которые должны быть во взаимосвязи со всем действием и игрой актеров как композиция двух рядом монтирующихся кадров, тут и музыка, которая должна явиться неразрывной частью действия, наконец, способность движения, смещения времени и пространства — все это силы художественной выразительности, которые дают свой эффект только в их правильной и художественно рациональной организации.

На этой принципиальной основе и долж-

Кадр из фильма реж. Г. Александрова «Цирк». Оператор В. Нильсен. Фильм снимается на фабрике Мосфильм. На фото васл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон

на создаваться связь со смежными искусствами.

Кинематограф наиболее массовое, наиболее действенное и доходчивое искусство; кинематограф использует все передовое и прогрессивное, что имеют другие, смежные с ним, искусства. Законы литературного творчества и драматургии, сила и яркость литературного слова, игра театрального актера, художественная выразительность и наглядность живописи, скульптуры и архитектуры, сила и красота музыки и пения — все это не механически переносится на экран, а перерабатывается на основе своих, только ему — кинематографу — присущих, выразительных средств. И если раньше кинематограф эклектически выдергивал приемы и форму отдельных искусств, то сейчас вся переработка «наследства» смежных искусств идет критически. Все выразительные средства подчиняются действию, содержанию произведения искусства, а не только его внешне выразительной форме. В этом особенность нового этапа развития советского киноискусства, смело утверждающего социалистический реализм, отбросившего формализм как ветошь и жалкий лепет эстетствующих импотентов.

На этой принципиальной основе необходимо строить, создавать и закреплять связь с другими искусствами.

Необходимо шире открыть дверь представителям смежных искусств; нужно быть более гостеприимными и более чуткими. Нужно смелее ставить и выдвигать на обсуждение творческой общественности различных искусств произведения своего искусства. Нужно смелее привлекать к обсуждению своих теоретических работ смежные искусства, нужно решительнее втягивать в работу художников самых различных искусств, находя самые гибкие формы совместного сотрудничества.

Кинематография должна обогащаться опытом всех искусств, как и всех отраслей научных знаний. В кинематографии должны работать лучшие писатели, лучшие драматурги, лучшие актеры, лучшие музыканты, художники, архитектора.

Сегодня будет прогрессивен лишь тот кинорежиссер, который работает в тесном содружестве с лучшими представителями различных областей искусств и знаний. И таких режиссеров советская кинематография уже имеет. Это же положение в равной степени распространяется и на руководителей советской кинематографии.

Вторая пятилетка успешно заканчивается в четыре года. Развернулся социалистический труд ввиде мощного стахановского движения. Небывало растут культурные потребности трудящихся.

Приближается двадцатилетие Октября. Кинематография может отстать, если в подготовке к этим событиям советской культуры и искусства не перейдет на новые методы работы, организационно не перестроится так, чтобы наиболее полно, успешно и быстро выполнить требования и задачи, стоящие перед ней.

P. S. Эта статья написана задолго до производственного совещания по планированию художественных фильмов на 1936 год, а прочтут ее по техническим условиям, уже после совещания, т. е. тогда, когда будут намечены основные пути перестройки советской кинематографии не только на 1936 год, но на ближайшее десятилетие. Отсюда могут быть противоречия, но моя статья является попыткой изложить тот небольшой опыт, какой накопился в течение последних лет работы. Я совсем не претендую на какую-либо «программность» своей статьи, а тем более, я не пытаюсь противопоставлять свои положения тем мыслям и задачам, какие своевременно выдвигаются руководством «как мероприятия к перестройке».

Все мы — работники советской кинематографии, кому дорого дело нашего искусства, как дела партии и всей нашей родины, должны направить все свои силы, весь свой энтузиазм и опыт на решение сложных и больших задач, выдвинутых руководством советской кинематографии.

Здесь может быть и должна быть критика, могут быть разногласия. Но каждый из нас должен иметь перед собою основной путь развития кино, правильный путь, намеченный партией.

Кадр из фильма реж. Г. Александрова «Цирк». Оператор В. Нильсен. Фильм снимается на фабрике Мосфильм. На фото засл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон и арт. С. Столяров в роли Мартынова

Кадр из фильма реж. А. Довженко «Аэроград. Операторы М. Гиндин и засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Производство Мосфильм

„Аэроград“

(После первого просмотра)

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

Тревожной ночью навстречу мчащемуся поезду спешил седой, утомленный дед. Поезд и дед — оба были символами эпох. Это был тот поезд революции, о котором говорили ораторы, который изображался на плакатах и о котором пели в песнях, простых и убедительных песнях, вроде:

Наш паровоз, смелей вперед,
В коммуне — остановка...

Дед был стар, сед, утомлен грохотом поезда революции, несущего прогресс. Это был старый, легендарный дед, слепой раб старины. Если в его остановившемся, недвижном мозгу и была мечта, то это была мечта о прошлом...

Дед был, выражаясь более точно, носителем контрреволюционных тенденций крестьянства, врагом прогресса, кулацким прихвостнем. Странно? Неправда ли, даже както не вяжется эта оголенно суровая характеристика с мягким, усталым, былинным дедом. Но об'ективная логика дедовых поступков заслуживает именно такой характеристики.

Итак, поезд, мчащийся на всех парах к коммунизму, и дед...

В руках у деда был динамит. Он хотел взорвать рельсы, поезд, остановить непреклонное движение вперед.

Люди, ехавшие в поезде, подбирают деда, лаской и уговорами склоняют его на свою сторону, на сторону прогресса. Органически враждебный новому, дед перешел на сторону нового.

Двусмысленна, а потому неправдива была фигура этого деда. Суб'ективизм, суб'ективная жалость к усталому старику закры-

вала художнику глаза на об'ективную непримиримость его с прогрессом, с революцией. Сегодня смирившийся пред лицом несокрушимого поезда революции, дед завтра в дни коллективизации снова начинал исподволь, трясущимися старческими руками портить, вредить новому, враждебному ему.

Художник хотел тогда сложностью формы, намеками и хитросплетениями примирить непримиримое. Он неправильно обобщал в одном деде всю старину, все народное прошлое, что вступало сегодня в новую жизнь. «Мой дорогой, старый дед», — называл художник своего деда.

Юмор, мягкая ирония, остроумные формальные выдумки там, где нужны были острая сатира и разоблачение, возникали не случайно. Они отражали определенный этап в сложном процессе формирования мировоззрения художника.

Довженко (художник — это был он) понимал обреченность своего деда, но он не мог художественно примириться с его гибелью. Он искал образных путей примирения его с действительностью, с поездом революции. Он рисовал деда старым и немощным, мол, никак не опасным, он пытался найти для него в новой жизни теплый угол на печи и краюху хлеба...

Довженко-художника манил образ бородатого старика из народа, носителя былин и традиций. В этом образе он чувствовал живое дыхание какой-то большой, еще до конца непонятой правды.

Когда этот символический старик, охранявший подступы к заповедной Звени-горе, подкладывал динамит под рельсы истории, художник впадал в противоречие с историей, с действительностью, с самим собой. И именно тогда он придавал деду предельную немощность, изможденность — синонимы безвредности.

Сложны пути формирования мировоззрения в художественных образах. Творчество Довженко, история поисков им своего героя — замечательная, увлекательная задача для искусствоведа.

Довженко шел в поисках своего героя далеко не прямым путем. Путь автора «Звенигоры», «Арсенала», «Земли», «Ивана», «Аэрограда» — сложный, извилистый путь развития. Какого же героя искал Довженко, почему упорно и неуклонно на разных участках времени и пространства он обращался к человеку с бородой?

Мы не ошибемся, если ответим, что Довженко искал для своего художественного воплощения образ героя из подлинно народной среды. Он искал образ человека, наделенного народной мудростью, простотой, хитрецой, цельностью, правдивостью... Поиски были мучительны. Образ двоился. Цельности не было. У вымышленного деда из «Звенигоры» уживались противоположные тенденции, а действительность подсказывала немыслимость такого мирного врастания «деда» в новую жизнь.

Этапы поисков художником своего героя — увлекательны и прекрасны. Это — подлинная история роста принципиального, честного художника. Но... оборвем нить возникающих мыслей и обратимся к «Аэрограду».

●

Стеной стоит черная тайга. Над серыми сопками клубится туман. Суровые волны Тихого океана разбиваются о берег. Восемь чужих людей идут по тайге, пробираются сквозь чащу в глубь страны. Прекрасный пейзаж таежных недр нарушают эти восемь крадущихся, вороватых фигур. Высоко в небе реет самолет и тихая песня летчика несется над тайгой.

Часовые перекликнулись в ночи,
Подползает враг сквозь ветер и туман.
Украинцы, белоруссы, москвичи,
Вылетаем мы на Тихий океан...

Несется песня над тайгой. Пробираются враги в тайге. «Сейчас мы их убьем», — говорит в надписи нетерпеливый художник.

И в самом деле, терпеть врага на советской земле нельзя ни минуты. Художник не тратит времени на сюжетное разрешение этой первой ситуации картины. «Сейчас мы их убьем», — говорит надпись. И вот перед нами Степан Глущак, колхозник, бывший дальневосточный партизан, таежный охотник.

Вот он, бородатый лесовик. Его облик предельно суров. Он метко бьет по личным и отечества врагам. Он шел по тайге в поисках зверя, он вырабатывал свои колхозно-охотничьи трудодни и набрел на врага.

Среди крадущихся по тайге врагов был Шабанов, интервент из эмигрантов, годами скрывавшийся в Манчжурии. Мохнато-бородатый этот человек брел с другими врагами, чтобы творить злые дела в нашей стране. Они шли и несли динамит.

И третий бородач был в тайге. Когда Глушак расстрелял и рассеял своих врагов,

по ему одному заметным следам и звериным тропам он набрел на уединенную таежную хижину. «Войдем и убьем», — сказал он. Неповторимо быстрым движением распахнул он дверь и отбежал, держа на мушке выбежавшего навстречу человека.

Это был Василий Петрович Худяков, человек, с которым Глушака связывала пятидесятилетняя дружба. Пятьдесят лет этой дружбы прошумели, как один день. Глушак не признал в своем старом друге врага и изменника родины, схоронившего в своей избе иностранца-диверсанта.

Итак, перед нами три старых мужественных и бородатых представителя того поколения, к которому принадлежал и их прообраз — дед из «Звенигоры».

Так вон оно что!

При более внимательном рассмотрении (а на это понадобилось время) с дедом приключилась сложнейшая метаморфоза. Довженко пришел, наконец, к правильному расчленению искусственно синтезированного, ложно романтизированного народного деда. Прежде всего он с полной непреложностью установил, что враждебность прогрессу, враждебность культуре и новой жизни не только не свойственна народу и его типичным представителям, а наоборот — прогресс и культура являются осуществлением его давнишней мечты. Художник уяснил, что подкладывать динамит под рельсы поездов революции могут только враги и отщепенцы народа, которым не может быть ни пощады, ни сожаления.

Так возник образ Шабанова. Прежде всего, для большей ясности и вящшей убедительности Довженко лишил этот образ тех оттенков дряхлости и усталости, которыми был наделен прообраз всех довженковских старцев — дед из «Звенигоры». Шабанов далеко не немощен. Это — еще вполне здоровый физически, крепко скроенный старец. Это — заядлый враг. Он — свирепый ненавистник прогресса, культуры. Шабанов выступает как открытый апостол мракобесия.

Его монолог в избе говорит об этом с огромной силой и убедительностью: «Земля кругла и вертится!..» — с горечью восклицает он. Само признание того, что земля вертится, — причиняет Шабанову огромную боль. Он пришел с кулацкой сходки, где он кричал «восстание!», а здесь, перед самим собой он с горечью констатирует аргументы против себя: «Музыка в тайге». Подумайте только, наличие музыки в тайге мракобес Шабанов воспринимает как величайшее оскорбление, как удар. «Таежный зверь бежит... лес рубят... железные дороги... все ближе... ближе... ближе... Пашут, пашут большевики...» Довженко дал врагу высказаться; он дал своему зрителю наглядеться на врага. Облик народного врага, врага человечества предстал перед нами в ужасающей оголенности и полноте. Вот он, классовый враг, в плоти и крови. Вот он фашист — лютый враг человечества, ненавидящий вертящуюся землю — время, идущее вперед, ненавидящий музыку, раздвигающую полную суеверий и мракобесия темную чащу тайги, ненавидящий дороги и распаханное поле, вот он, человеконенавистник!

Монолог Шабанова показал, что классовый враг и враг Советской страны является вот именно таким человеконенавистником, врáгом в с е г о человечества, врагом народов.

Эту бешеную собаку фашизма надобно истреблять, она опасна и мерзка — вот единственный вывод, который вызывает у зрителя правильно построенный образ.

Как далеко ушел Довженко от образа деда из «Звенигоры»! Ведь тот дед по существу был тем же врагом, но художественная интерпретация была не мужественной, об'ективно примиренческой. Художник хотел примирить непримиримое.

Сейчас он, наоборот, ставит своей целью возможно полнее, возможно обнаженнее показать врага, выставив его в его подлинном, враждебном народу, виде.

Я особенно подчеркиваю именно эту черту в образе Шабанова. Тот, кто выступает против Советской страны в силу ее всемирно-исторического значения, является подлинным врагом человечества, врагом культуры, искусства, врагом человеческого счастья. Классовый враг, таким образом, превращен из схемы в совершенно реально ощутимый образ, прикосновение к которому вызывает омерзение и непреодолимую потребность немедленного истребления.

Пути человечества, гуманизма, любви и уважения к человеку лежат только на путях пролетариата, его партии, его родины — единственной в мире социалистической страны. Такой вывод непосредственно следует из образа врага человечества Шабанова.

И неслучайно Шабанов гибнет от руки молодого старовера. «Кровно», т. е. родством он связан с кулачьем, с врагом — этот молодой старовер. Но в нем, молодом, против воли воспитавших его людей,

Кадр из фильма реж. А. Довженко «Аэроград». Операторы засл. деят. иск. Э. Тиссэ и М. Гиндин. Производство Мосфильм. 1935 г. На фото арт. Кан в роли Самурая

растет жгучее любопытство и жажда иной жизни.

Но жизнь сложна и многообразна. Она сложнее мертвых схем, и расстановка классовых сил не соответствует прямому противопоставлению.

Врагу народа — Шабанову противопоставлен Степан Глушак. О нем позднее. Но кроме Глушака, в картине есть еще Худяков.

Василий Петрович Худяков был тоже охотником на тигров. Он, как и Глушак, провел в тайге долгую жизнь, полную суровой борьбы с природой. Худяков — бобыль. Он не вступил в охотничий колхоз. Его связывало с прошлым воспоминание об утраченном после революции хозяйстве, большом оленьем стаде.

Худяков мало разговорчив. Это сильный, большой и умелый человек. Сложность жизни, сложность сплетений общего и частного, привела его в ряды сторонников врага, несмотря на то, что его неоднократно предупреждали, стараясь предотвратить его гибель. Его предупреждал Глушак — не живи, мол, на хуторе, иди в колхоз. О нем говорили на партизанской сходке. Колхозники чуяли, что Худяков вступил на неверный путь.

В этом образе заложено больше драматизма, чем в Шабанове. Если тот вызывает у нас прямолинейную реакцию, то с Худяковым дело сложнее. Этот многолетний друг Глушака мог дать повод для фальшивого, псевдогуманистического развития образа. И тут наиболее серьезный экзамен для художника. Как поймет он здесь свои задачи и задачи советского гуманистического искусства, как он претворит на деле в картине это свое понимание, разрешая судьбу Худякова?

Довженко не дал Худякову ни малейшей пощады. Худяков погиб от руки своего друга Глушака.

Борьба против врагов народа, классовая борьба против врагов единственного прогрессивного класса — суровая, полная большого драматизма, борьба. И Довженко больше не склонен скрадывать противоречия, замазывать острые углы. В некоторой скупости обрисовки Худякова чувствуется, что художник сознательно не хотел копаться в психологии изменника. Он не хотел

углубляться в дебри этой мрачной психики, как бы подчеркивая этим, что измена социалистической родине не может иметь никакого оправдания.

Худяков дан несколькими мазками. Нас поражает обедненность этого образа человеческими чертами. Мрачен должен быть внутренний мир изменившего родине, мрачен и обречен. Черты этой обреченности присущи образу Худякова с самого начала; он отщепенец и живет в тайге на заимках; он лжет своему лучшему другу; он молчаливо сопутствует иностранцу-интервенту; он не спит в ночь перед преступлением кулацкой своры. Он боится. Этот страх — в его выкрике по адресу Ван-Лина.

Понемногу этими скупыми мазками обрисовывается внутренне опустошенный облик изменника родины, гибель которого предначертана его предательством. Он — не жилец на земле. И полный глубокого драматизма акт возмездия волнует нас отнюдь не со стороны Худякова. Спокойно и безжалостно показал художник смерть Худякова, человека, полного огромной физической силы, человека, орущего на всю тайгу перед расстрелом. Спокойно и безжалостно поворачивает его Довженко перед нами. Драматизм сцены заложен в том, что цельный, предельно честный и прямой Глушак, подлинный сын народа, тяжело переживает этот момент. Нет у него колебаний в необходимости убить Худякова, но есть тяжесть пятидесятилетней дружбы с этим, оказавшимся изменником родины, человеком.

Мы подчеркнули безжалостность художника в показе двух бородатых отщепенцев, чтобы яснее было огромное пространство, отделяющее автора «Звенигоры» и автора «Аэрограда».

Символический дед оказался образом фальшивым, выдуманным против исторической правды. Разные бывают деды — сказала правда. Носителями народной мудрости и простоты, непоколебимыми покорителями природы и обладателями замечательных положительных качеств являются только подлинные представители народа. А такими могут быть только те, кто со всем народом движет вперед поезд революции, а не подкладывает динамит под рельсы.

Так, на путях преодоления ложноромантического деда из «Звенигоры» Довженко показал в художественных образах античеловечность классового врага, его лицо всеобщего врага культуры и человеческого счастья.

Но он этим не ограничился. В его палитре художника была огромная, еще не использованная, любовь. В «Аэрограде» он нашел, наконец, правильный адрес своей любви.

Это — Степан Глушак.

Таежный охотник, он представлен нам художником без предисловий. Восемь врагов и один он. Затем погоня. Неумолим, настойчив, зорок Глушак. В долгой, разворачивающейся нескончаемой лентой, картине погони Глушак дан именно таким.

Этот привычный к борьбе человек еще не выговорил ни одного слова, но мы уже почувствовали симпатию, чувство уважения к нему. Он не суетится. Это не герой приключенческой картины, который, попадая в запутанные сложные положения, суетится, орудует мимикой, всячески в н е ш н е подчеркивая сложность ситуаций и свою ловкость, изобретательность и проч. Совсем не таков Глушак. Его сдержанность в жестах, движениях, словах производит большее впечатление, чем суета иного «героя».

Но особенный смысл приобретает эта сдержанность в момент, когда Глушак настиг иностранца-интервента. Взволнованная, чудовищно-отчаянная, брызжущая ненавистью речь интервента натолкнулась на исключительное по выдержке поведение победителя. Именно с таким достоинством должен выслушивать неистовые крики врага подлинный, а не случайный победитель.

Эта сцена таила в себе огромные трудности. Показывать в искусстве положенного на обе лопатки врага, оставаться в рамках искусства и не искажать образ, не нарушая его правильной трактовки — дело сложное. Показ безоружного, ожидающего смерти интервента перед лицом вооруженного Глушака — дело большого напряжения. То, что Довженко затормозил, оттянул смерть настигнутого интервента, является, само по себе, проявлением большой художественной смелости.

Художник справился с этой задачей. В образе интервента сконцентрировано столько подлости и органической вражды к нашей стране, что зритель мысленно торопит Глушака. Но наиболее интересный в этой сцене сам Глушак. Он — подлинный, а не случайный победитель. Его роль победителя не только в том, что в его руках сила

Если бы на стороне интервента был случайный перевес, то и тогда Глушак был бы полон такого же достоинства, он выглядел бы таким же историческим победителем.

Его преимущества над врагом столь очевидны, что растет симпатия к этому человеку, совершающему героические дела, как нечто обычное.

Замечательна в Глушаке эта цельность, спокойствие, простота. Довженко показывает Глушака, в противовес Шабанову и Худякову, всесторонне и полно. При скупом, неразветвленном сюжете разносторонний показ Глушака мог расколоть образ. Но этого не случилось.

И когда Глушак пришел домой, когда у его сына-летчика родился сын, то в образе счастливого деда мы находим все те же черты, того же таежного героя. Счастливый глава большой трудовой семьи, дедушка, отец и таежный охотник, защитник родины — все это черты одного образа.

Замечательно то, что Довженко удалось показать именно такие мирные корни советского героя-гражданина. Не от залихватской удали, не от какого-то минутного под'ема идет зоркость колхозника Глушака. Нет, это его обыденная черта. Он будет образцовым семьянином, дедом и отцом. Он будет в напряженном труде зарабатывать свои трудодни. Но мысль о границе, мысль об охране родины глубока и органична в его поведении.

Это, по существу, скромный, даже тихий человек. Когда прилетает летчик, его сын, он выслушивает рассказ о полете и говорит:

«Да, пролететь 10 тысяч километров, это много труднее, чем одному итти на пятнадцатипудового таежного кота» (т. е. тигра. — Г. З.).

В этой огромной скромности, миролюбивости, трудолюбии, простоте, в этих чертах любящего семьянина и прекрасного товарища, в этом простом и лучезарном облике заложены передовые идеи нашего времени, реализуется практика пролетариата, трудового народа нашей страны. Вот таков он «рядовой» Советской страны, советский гражданин, новый человек, продукт совершенно иных отношений, совершенно иного уклада.

Там, в далекой тайге, на Дальнем Востоке, он совсем не ощущает своей заброшенности и оторванности. Он — неразрывная частица всей великой семьи народов СССР.

Советский патриот — вот подлинное определение облика Степана Глушака.

Глушак трудолюбив. Глушак скромен. Глушак миролюбив. Глушак — замечательный семьянин, муж, дедушка и отец. Он замечательный товарищ. Глушак — друг всего нового, полный, несмотря на седины, любопытства, жажды знания и любви к культуре. Глушак — верный страж спокойствия своей родины.

Разве эти черты не являются отличительными чертами советского патриота? Этот прекраснодушный старик, ведущий старых товарищей партизан истреблять осиное гнездо кулачья, разве он не представляет собой именно тот образ подлинного представителя народа, который так долго не давался в руки художника?

И Глушак, и Худяков — настоящие таежники, люди огромной силы. Но у Худякова внутренняя опустошенность, а у Глушака — тонкий мир чувствований.

Вспомним его тактичность в эпизоде расстрела интервента. Или теплоту его прощания с женой. Или деликатность, с которой он отклоняет многочисленные предложения имен для его внука.

Вспомним его поведение полное глубоких переживаний лицо, когда он произносит свой приговор Худякову, когда он убивает изменника родины, своего друга Худякова. Он глубоко несчастлив в этот миг, а еще через минуту его трагедия еще усиливается, когда он находит убитого Ван-Лина.

Сколь велико горе потерять сразу двух старых друзей, потерять их на склоне лет! Глушак поседел, постарел в этот миг.

Что же, может быть эти личные переживания лишили его оптимизма, радости мироощущения? Нет, Глушак предстал перед нами в последних сценах фильма бодрым и сильным, хотя уже и седым, и из уст его мы услышали, сказанные с огромным внутренним убеждением, прекрасные слова о любви к родине, о красоте, о готовности отразить врага.

Вот он — новый герой творчества Довженко. Вот он — великий резерв Советской страны, вот он — наш тыл в будущей войне. Вот он — созидатель вещей, покоритель природы. Вот он — идущий один на один против пятнадцатипудового тигра и восьмерых интервентов. Вот он — носитель лучших народных традиций — советский патриот, Степан Глушак.

На пути к созданию образа народного героя Довженко достиг первых подлинных

высот. К созданной за последние годы вереницe замечательных образов киноискусства присоединился новый, непревзойденный по мужественности, образ советского патриота, Степана Глушака.

В этом образе и в сопутствующей ему плеяде партизан воплощена великая идея советского патриотизма, великая идея кровной заинтересованности советских людей в неприкосновенности наших границ.

В «Звенигоре» — была священная гора, гора, овеянная легендами и песнями, неприкосновенная гора, которую охранял неоднократно вспомянутый нами дед, дед, пошедший с динамитом в руках против несущегося на всех парах поезда революции.

В «Аэрограде» поезд революции — это вся великая Советская страна, охрана которой — это священное право и обязанность наших народов. И динамит в руках врагов встречает со стороны охраняющих священную неприкосновенность нашей страны советских патриотов несокрушимый отпор.

В первом случае было раздвоение, была мягкая ирония вместо сатиры, был искусственный, исторически неправдивый образ деда.

В последнем случае — единство мировоззренческих позиций и результатов творчества, приведшего к созданию прекрасного образа советского патриота, Степана Глушака.

●

В подзаголовке к этим заметкам не напрасно написаны слова, говорящие о том, что все это пишется после первого просмотра. Задачи критики идут много дальше перечисления, пусть добросовестного, достоинств и недостатков произведения. Критику надо думать, много думать, пристально вглядываясь в произведение искусства. Поэтому беглые заметки, написанные в результате первого просмотра картины, создают естественную грань в глубине нашего анализа.

Выше мы сделали попытку определить то новое, особенное, чем раньше всего привлекает к себе «Аэроград». Идея советского патриотизма — таков ответ на этот вопрос.

Следующий вопрос, на который, в первую очередь, должна ответить критика, это вопрос о том, заставит ли «Аэроград» зрителя глубоко переживать, т. е. иными словами, сколь глубоко проникнет «Аэроград» в душу зрителя, сколь сильно взволнует картина, сколь действенным окажется то конкретное воплощение идеи, которое воссоздал художник своим сюжетом, образами, диалогами?..

Советская кинематография чужда догматизма, как и все советское искусство. В ее границах свободно создаются столь различные картины, как «Чапаев», «Веселые ребята», «Крестьяне», «Бежин луг», «Юность Максима», «Летчики» и т. д.

При огромном диапазоне направлений, при все растущем богатстве жанров советская кинематография отвергает, говоря словами Белинского, «простое умственное постижение идеи» и требует от своих мастеров «любви к идее, полной энергии, страстного стремления».

Наша борьба за сюжетное искусство против схематизма приводит все к новым и новым качественным сдвигам. Когда Довженко делал «Ивана», над кинематографией еще довлела непреодоленная тягость «агитпроповского» схематизма — «простого умственного постижения идеи». «Иван», при всем богатстве отдельных находок, был неубедителен — в нем не было единого стержня, сковывающего произведение в одно целое. При несомненной идейной чистоте и насыщенности замысла «Ивана», именно в результате отсутствия такого внутреннего единого стержня, эту картину не сразу все правильно поняли, что повело вначале к разным двусмысленностям ее толкования.

В противовес «Ивану» «Аэроград» построен на четком внутреннем стержне.

Сюжет «Аэрограда» достаточно прост.

Диверсанты в тайге. Глушак. Стрельба. Погоня. Расстрел интервента.

Кулацкое гнездо. Приход Шабанова. Призыв к восстанию. Приход интервента.

Параллельно разворачивающееся действие в колхозе. Рождение сына летчика Глушака. Прилет отца.

Начало кулацкого бунта.

Сходка партизан. Прощание. Выступление партизан.

Бой в лесу. Смерть Ван-Лина.

Встреча Глушака и Худякова. Расстрел Худякова.

Похороны Ван-Лина. Самолет.

И эпилог в городе Аэрограде.

Это сюжет, хотя и примитивный, несет в себе совершенно особые черты построения. При наличии в сюжете «Аэрограда» кон-

кретно очерченного круга действующих лиц, — подлинные рамки действия выходят далеко за внутренние рамки фабулы. Довженко поступил противоположно тому, как поступил Кавалеридзе. Последний в «Прометее», чтобы дать пространство, каждый раз перескакивал с места на место, из Петербурга в Москву, с Украины в Москву, из Москвы на Кавказ, с Кавказа в Нижний Новгород и т. д. Довженко не переносит действия ни в Москву, ни в Манчжурию. Его действующие лица сосредоточены в одном пункте, но, вместе с тем, за рамками сценария чувствуется необ'ятный простор.

Летчик Глушак прилетел в тайгу за 10 тысяч километров. Враги-интервенты пришли издалека, Шабанов два месяца блуждал в тайге. Значение этого, внеэкранного пространства, ощущаемого в картине, мы поймем по-настоящему, если вспомним о Красной армии, незримо присутствующей во всем действии «Аэрограда». В самом деле, все действие картины протекает в тылу, вне сюжетного участия Красной армии. А, вместе с тем, правильно расположенными намеками, целой системой тончайших связей, проведена идея того, что советский патриотизм зиждется на непременном наличии мощной Красной армии. «А на границах армия...» горестно и ненавидя рычит Шабанов.

И, наконец, в последней части эта, незримо присутствующая великая армия появляется, как размноженный образ героя.

Это — не просто удачная находка. Это — правильное разрешение сложнейшей задачи построения оборонного фильма, в котором Красная армия присутствует одним своим мощным дыханием, придавая великую силу Степану Глушаку и другим советским патриотам.

Сюжет картины имеет двойные рамки не только в пространстве, но и во времени. Картина названа именем города, который б у д е т п о с т р о е н. «Парадокс», — скажут некоторые. «Формальный прием», — скажут другие. Насыщенное большим внутренним смыслом изобретение художника, — скажем мы. Все конфликты картины сюжетно опосредствованы с Аэроградом — будущим городом. Интервенты, обеспокоенные подготовкой строительства, становятся активными и пытаются вредить. Шевелятся, скрытые дотоле в тайге, кулаки, в страхе перед возникающим просветом. Аэроград является знаменем культуры,

Кадр из фильма А. Довженко «Аэроград». Операторы васл. деят. иск. Э. Тиссэ и М. Гиндин. Производство Мосфильм. 1935 г. На фото арт. С. Шагайда и Е. Мельникова

об'ективным фактом агитации, еще не существуя, еще до своего появления.

«Аэроград, город, жизнь...» — восклицает молодой старовер. В будущий город мчится в течение 80 солнц чукча. На закладке нового города скажет свою речь Степан Глушак. Наши пространства, наши тенденции развития, советская растущая страна, как реально ощутимая, конкретизируется в этом, еще не выстроенном городе, незримо присутствующем в картине и влияющем на весь ход действия. Не будь в картине идеи Аэрограда, не будь он поводом столкновений и роста — сюжет стал бы ограниченнее, уже. Пространства потеряли бы свою смысловую нагрузку. Картина потеряла бы большую долю своей романтической окраски.

Построенный на определенном круге действующих лиц, на их конкретных судьбах, фильм, вместе с тем, имеет вторые внешние грани, которые намного усиливают внутреннюю осмысленность и идейную насыщенность происходящего.

Сюжет «Аэрограда» в узком смысле слова, т. е. то, что ограничивается столкновениями действующих лиц, оставляет для зрителя значительно меньше загадок, чем предыдущая картина Довженко. Единственной, внесюжетной сценой является эпизод с чукчей. Ранее продполагалось, что с этим чукчей сперва встречается на Камчатке молодой Глушак. Но теперь этот эпизод выпал и вся линия чукчи осталась около — сюжетным осколком, несущим свою самостоятельную нагрузку, лишенную каких бы то ни было столкновений, кроме умозрительного преодоления пространства. Некоторой загадкой является неистовый крик Худякова перед смертью.

Может еще возникнуть справедливый вопрос о параде самолетов. Но этот символ, пожалуй, наиболее близок зрителю. Функции бомбовозов и истребителей, возникших в небе при первом нарушении спокойствия в одном из уголков страны, ясны. Все же связь этих, замечательных самих по себе, кадров, с сюжетом картины лишена конкретного опосредствования. Эта связь воспринимается больше логически, как следствие определенного стечения обстоятельств, но из прямых поступков наших действующих лиц все это не вытекает.

Удивительная вещь! При определенной стройности сюжета, «Аэроград» представляется цепью логически последовательно расположенных эпизодов. Довженко не перекидывает мостиков от эпизода к эпизоду. Он не заботится предусмотреть в каждом предыдущем эпизоде те связующие нити, которые будут художественно конкретным воплощением логической последовательности.

В начале картины по небу мчится самолет и летчик поет песню. Лишь много позже мы узнаем, что этот невидимый, а только слышимый нами летчик — сын Глушака. А, между тем, сколь усилилось бы восприятие вещи, если бы зритель во-время знал, кто именно летит этой порой над лесом!

Сцена первой встречи Глушака с Худяковым. Глушак не раскусил еще врага. Он еще верит в старую пятидесятилетнюю дружбу. В семье Глушака готовится большое ликование — рождение внука. Но ни единым словом не обмолвился Глушак в разговоре с Худяковым об этом. По окончании этого раздела картины, автору приходится в надписи об'являть о том, что, мол, у Глушака, у летчика, родился сын. Между тем, были все возможности уже в предыдущих эпизодах заложить связь с последующим.

Связь с предыдущими и последующими эпизодами не имеет тесной внутренней увязки, а обусловлена только внешним, общим движением действия.

Может быть такая композиция оправдывается какими-то особенностями вещи? Это предположение тем более неправильно, что в некоторых местах «Аэрограда» Довженко отказывается от такого приема композиции и ищет непосредственной связи эпизодов. Таков, например, переход от прощания партизан к выступлению в поход. Вот еще последний партизан прощается в избе, а уже на улице гремит боевая походная песнь. Бросается женщина к окну, а за окном уже уходят вдаль партизаны, и т. д.

Мне думается, что приемлемость или неприемлемость того или иного приема композиции вещи должна оцениваться с точки зрения того, насколько сильно работает данный прием на художественно убедительное раскрытие идеи произведения. Мне думается еще, что Довженко игнорирует непосредственно связную композицию, потому что не хочет «засорять» некоторым усложнением фабулы свою картину. Такая страховка — законна, но и самому художнику и критике надо пристально приглядеться: не таит ли этот прием некоторой существенной преграды эмоционально напряженному восприятию вещи; не является ли этот прием композиции тем многократным барьером, о который каждый раз спо-

тыкается зритель, теряя связную нить развития действия.

Мы много говорим о поисках новых форм выразительности, о тесности старых драматургических форм для нового искусства. Видимо, не мешает вспомнить о том, что сами поиски новых форм нужны в первую очередь для того, чтобы найти кратчайшие и наиболее чувствительные пути к сердцам и умам миллионов наших зрителей, с тем, чтобы нести по этим новым путям величайшие идеи века. Поиски же новых форм, не исходящие из задач наиболее эмоционально убедительного раскрытия перед миллионным зрителем высоких идей, пожалуй, следует причислить к изысканиям экспериментального, студийного характера. Подходя с этой точки зрения к некоторым сюжетным и сценическим приемам картины «Аэроград», мы чувствуем их преходящесть, мы чувствуем, что они для Довженко этап роста. Это — издержки роста, издержки проникновения творчества лаборатории в результаты творчества. Скажем, прием декламации Глушака и Худякова — «50 лет нашей дружбы»... вызывает самые смешанные чувства. Для чего нужна была художнику эта декламация, это коллективное выступление?..

Довженко добился единства между об'ектами своего творчества и своим мировоззрением. Он нашел правильный путь дальнейшего развития своего мастерства. Отсюда — о г р о м н ы й п а ф о с, к о т о р ы м к а к п л а м е н е м о б ' я т «А э р о г р а д». О пафосе этой картины следует писать самостоятельный трактат.

Он имеет свои глубокие корни в восторженном восприятии художником «материала» картины — его огромной влюбленности в Дальний Восток и его реконструкцию; в замечательной идее, оплодотворившей материал, идее советского патриотизма; в прекрасном образе Степана Глушака; в новой трактовке внешней среды (природы) и т. д.

Но ведь и в «Звенигоре» был свой пафос, был пафос ложной романтизации искусственно созданного «героя», продукт псевдогуманистического настроения?

В «Аэрограде» есть пафос иного рода. Может быть мы легче раскроем его сущность, подойдя к нему со стороны, вскрыв одну частную сторону вопроса. Известно, сколь любит Довженко природу. Картины Довженко, по своей живописности, по красоте своих пейзажей, занимают совершенно особое место в мировом киноискусстве. Трагизм изображения природы в предыдущих произведениях Довженко заключался в том, что природа составляла второй ряд произведения, порой ряд иллюстративный, порой смысловой, но отдельно смысловой, не увязанный, слабо увязанный или даже противоречивый с первым рядом, — с основным сюжетом. Так было в «Земле», а в «Иване», в его первой части, чудеснейшая, богатейшая природа Днепра, в связи с эпизодом расставания с селом, вызывала у многих неправильный вывод о том, что прощание с селом автор отождествлял с прощанием с природой, с большой привольной жизнью.

«Аэроград» тоже начался ослепительными пейзажами. И часто природа врывается в картину могучим потоком тайги, океана, заоблачных далей. Но замечательная находка художника заключается в том, что изображение внешней природной среды является насущнейшим элементом фильма. Воздействие природной среды в значительной мере определяет систему поведения персонажей «Аэрограда», но отнюдь не создавая второго сюжетного ряда, а, наоборот, придавая большую цельность и ограничность событиям и персонажам.

Итак, не самодовлеющие впечатления Дальнего Востока поглотили автора и породили пафос произведения. Он крепко возлюбил красоту замечательного края, но отсюда он сделал вывод о еще большей любви к Советской стране, о еще большей силе советского патриотизма.

Итак, п а ф о с «А э р о г р а д а» с у щ н о с т ь ю с в о е й и м е е т о г р о м н у ю л ю б о в ь а в т о р а к р о д и н е и с т р е м л е н и е е г о в о з м о ж н о о б ' е м н е е, в ы п у к л е е, г р о м ч е с к а з а т ь о б э т о й л ю б в и, в ы р а з и т ь е е.

Так родился в «Аэрограде» патетический диалог, патетический жест, общая приподнятость изложения. На смену сухой реалистичности кадров, составляющих «положительную программу» «Ивана», пришла романтическая приподнятость, от которой, пожалуй, и происходит некая чрезмерная гиперболизация (например, декламация Худякова и Глушака).

Патетика в таких дозах и в таких приемах, как это дано в «Аэрограде», — прозвучала бы во многих других картинах, как преувеличение и фальшь. Но и в «Аэрограде» она порой преступает рамки реалистичности, начинает выпирать, как самодовлеющий формальный прием. Тут важно отметить, что если в «Аэрограде» индизи-

дуальность художника порой перекрывает об'ективный процесс, то это идет не от его увлечения самодовлеющей формой, а от большой восторженности художника, от его «неуравновешенной» вдохновленности идеей фильма и ее воплощением в людях Дальнего Востока.

Шутка ли сказать! Наконец-то художником найден подлинный герой — герой, которого можно столь же суб'ективно любить, сколь почитать и уважать об'ективно. Противоречия внутреннего развития привели, наконец, к достижению полной цельности мировоззренческих позиций. Идея большой политической актуальности и насыщенности оказалась идеей сердца художника. Вот откуда особенно яркое проявление неумеренной патетики.

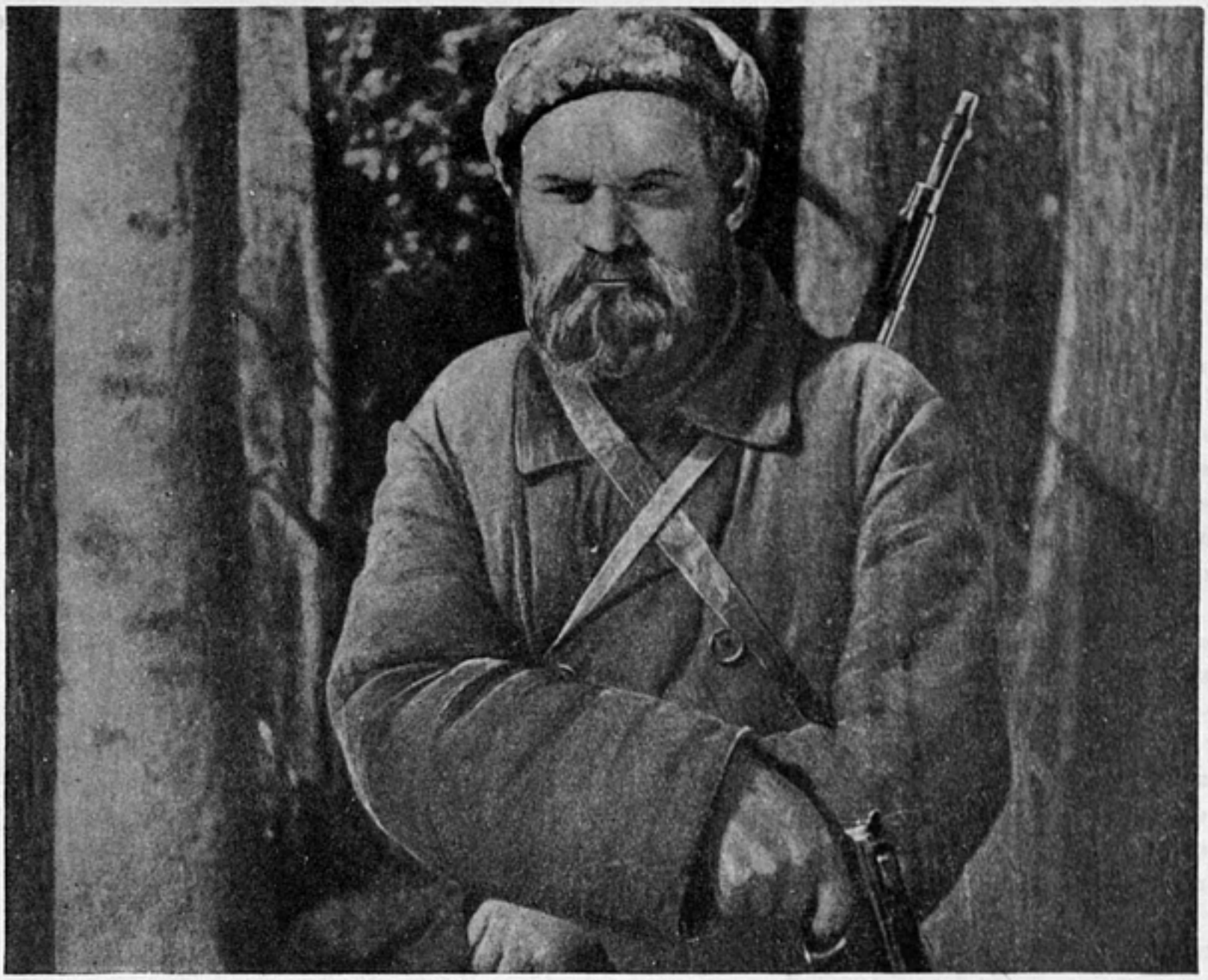
Выводы?

Но, во-первых, они уже разбросаны выше в нашем безусловном приятии этого прекраснейшего произведения нашего искусства.

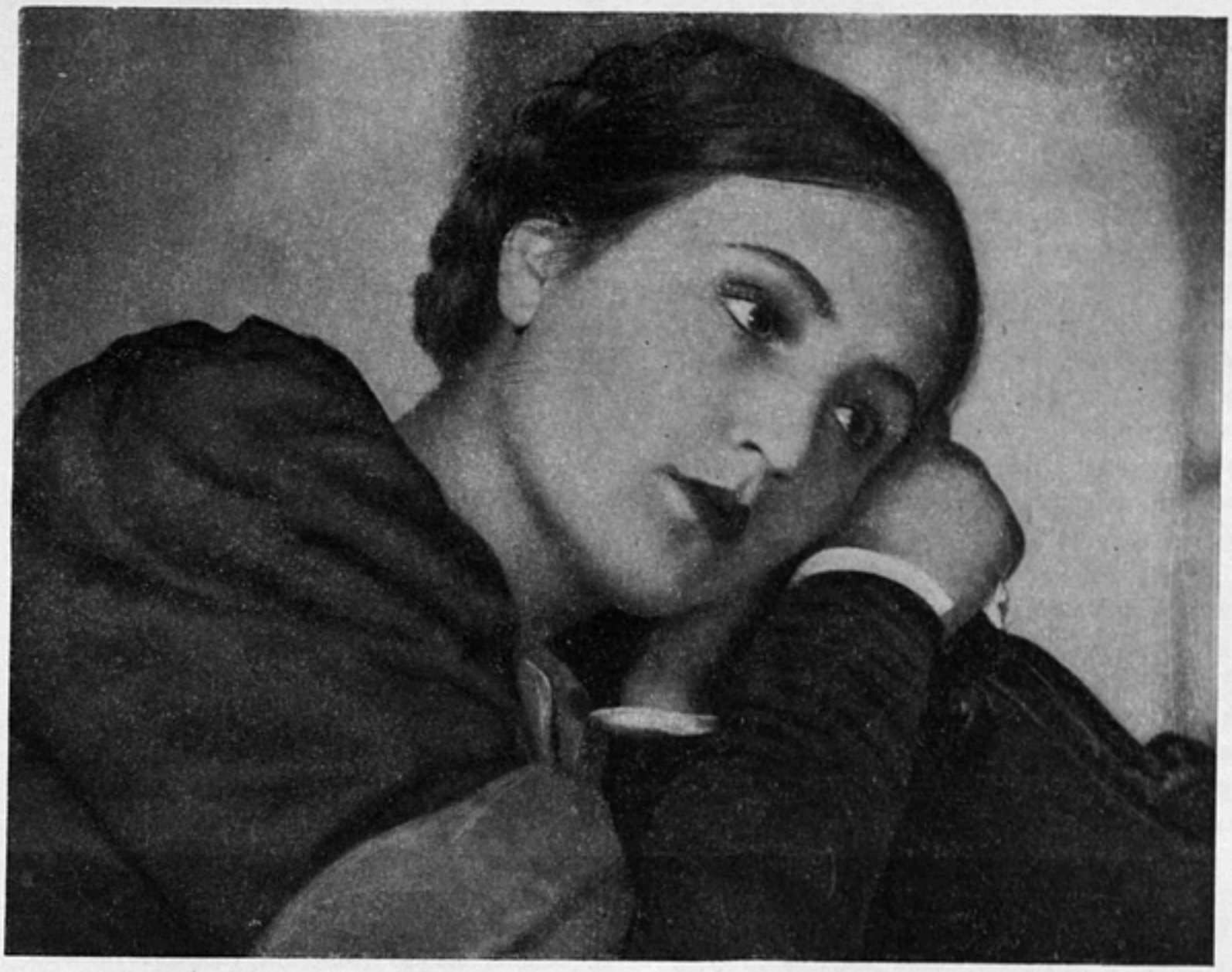
И, во-вторых, эти первые мысли после первого просмотра еще требуют многих корректур, правок. Многое надо додумать. Ко многому надо заново вернуться. А вопросы актерской работы, музыки, композиции кадра и операторской работы в «Аэрограде» сами по себе требуют тщательного разбора. Ведь все эти компоненты сильно и по-разному повлияли на «Аэроград».

Об «Аэрограде», новой победе советского киноискусства, надо еще много и много думать, говорить, писать.

Кадр из немого фильма реж. Н. Тихонова «Семь сердец». Оператор Б. Муратовский. Производство Туркменкино. 1935 г. На фото арт. З. Занони и В. Кулаков



Арт. С. Шагайда в роли Глушака в фильме А. Довженко «Аэроград». Операторы засл. деят. иск. Э. Тиссе и М. Гиндин. Производство Мосфильм. 1935 г.



Арт. Г. Григорьева в роли Маши в фильме реж. А. Ивановского «Дубровский». Оператор А. Сигаев. Фильм снимается на фабрике Ленфильм. Фото А. Сысоева

Кадр из фильма реж. А. Мачерета «Лицо героя». Оператор Н. Ренков. Производство Мосфильм. 1935 г. На фото засл. арт. М. Кедров и Алеша Горюнов

„Чапаев“ [1]

Б. КРУСМАН

Линия, отображающая отношение Анки и Петьки, в тех границах, которые ей отведены в фильме, является по своей правдивости, законченности и убедительности не меньшим достижением, чем центральная линия: Фурманов — Чапаев. На отношениях Петьки с Чапаевым, с Анкой, Потаповым вырисовывается несколько примитивный, подетски наивный, но глубоко чистый и благородный в своей основной направленности образ рядового бойца, ординарца из крестьян, беззаветно преданного своему военачальнику, с гордостью носящего славное звание бойца Чапаевской дивизии.

С большим тактом дают авторы линию его взаимоотношений с Анкой. Эта линия любви Петьки и Анки далеко не является линией чисто развлекательной, только отепляющей суровый материал гражданской войны.

Как уже говорилось выше, в этой линии мы имеем своеобразный повтор, своеобразное отражение линии Чапаев — Фурманов. Здесь тоже, но в несколько ином плане, вскрывается роль пролетариата, его партии, в воспитании рядовых бойцов — представителей народа, жадно стремящихся ко всему лучшему, к преодолению своей отсталости, малокультурности. Отпор Анки, заставивший Петьку осознать свою ошибку, свой моральный проступок перед ней, проступок, который позволил ей усомниться в его героизме, приводит к тому, что Петька в дальнейшем с трогательной, детской наивностью ищет случая загладить свою ошибку, заслужить снова уважение любимой им женщины, восстановить в ее глазах свою честь, свое право носить славное звание героя Чапаевской дивизии.

Эта чистота и непосредственность образа Петьки выражены также и в линии его отношений к Чапаеву, в его наивном восхищении своим полководцем («недоступный ты моему разуму человек»), в его беззаветной преданности другу-военачальнику и, наконец, в его замечательной по благородной простоте смерти за жизнь любимого вождя. Этот образ по законченности, благородству и простоте рисунка является, безусловно, наряду с Чапаевым лучшим достижением авторов фильма.

Образ Анки в сценах отпора Петьке, прощания с ним после окончания учебы и в каппелевском бою вырастает в героический и в то же время глубоко женственный образ девушки, равноправного товарища и соратника мужчины в борьбе за дело пролетариата.

В отношениях Анки и Петьки мы имеем тоже противопоставление, что и в отношениях Фурманов — Чапаев. У Петьки так же, как и у Чапаева, мы видим некоторую переоценку своей личности, выдвижение всюду на первый план своего «я». Это выражается у него, как и у Чапаева, в удали, молодечестве, в глубокой уверенности в себе, в своих силах, но уже с большей долей бахвальства — «Я все могу». У Анки опять же как и у Фурманова, на первом месте — интересы дела. Оскорбленная Петькой она отнюдь не собирается уходить, прерывать учебу, наоборот, увидев, что Петька сам, после ее отпора, расстроенный всем происшедшим, собирает пулемет, она возмущенно на него набрасывается: «Ты что думаешь, я уйду? Так тебе и ушла! Учи, дьявол, пулемету!»

Хорошо продуманы также и эпизодические роли в сценарии и в фильме, в особенности образ крестьянина и образ Потапова, характеризующие, с одной стороны (крестьянин), перелом в настроении колеблющихся слоев крестьянства, окончательно ставших теперь на сторону Красной армии, с другой (Потапов), — разложение внутри белой армии, переход рядовых бойцов на сторону пролетариата.

Линия Бороздин — Потапов, раскрывающая перед нами внутреннее противоречие в лагере белых, задумана, безусловно, интерес-

[1] Окончание. Начало см. в № 11 „Советского кино“.

но и оригинально, но она все же не поднимается до той глубины обобщения, которая имеется во внутренних конфликтах Чапаева с Фурмановым и Анки с Петькой.

Авторы подают эту линию отношений между Бороздиным и Потаповым несколько камерно, замкнуто и абстрактно, вне показа и раскрытия связи ее с настроениями основной массы бойцов белой армии.

В личности Бороздина мы имеем, конечно, более углубленное, чем в обычных наших фильмах о гражданской войне, раскрытие образа полководца армии контрреволюции. Это не жалкий рахитик, не фигляр и дегенерат, а сильный, высококультурный враг, который ни перед чем не остановится, для того чтобы отстоять себя, свою жизнь и главное — свои права, свою привилегию класса-эксплоататора, на которые поднял руку восставший народ.

Но все же, несмотря на это, образ Бороздина не поднимается до типического характера, воплощающего в себе основные качества вождя армии контрреволюции. Он подан авторами в плане общей социальной характеристики, которую они не сумели до конца, как, например, в образе Чапаева, отеплить, конкретизировать в неповторимых, живых человеческих чертах характера героя. Потапов показан более человечным, более характерным, в нем ощущается не только тип, но и определенный человеческий характер. Но линия поведения его — рабская преданность Бороздину, конфликт с Бороздиным, столкновение с Петькой и затем переход на сторону красных — мотивирована больше в плане личном (смерть брата), чем в социальном, и дана вне связи с общим настроением бойцов армии белых, изолированно, оторванно от них, поэтому она и не поднимается до той глубины обобщения, до той содержательности, какая есть в линиях и образах остальных героев фильма, в особенности в образах героев Чапаевской дивизии.

В основном же враг показан в фильме братьев Васильевых сильным, но исторически обреченным. Это воплощено и в линии внутреннего конфликта (Бороздин — Потапов), и главное — в замечательной по содержательности и драматургической силе сцене каппелевского боя. В каппелевском бою эта историческая неизбежность гибели класса капиталистов показана особенно ярко и правдиво.

Психическая атака кадрового офицерства — это последняя попытка врага в открытом бою сломить армию революции. Стройно, красиво, но с глубоким безразличием ко всему происходящему (ни одной живой мысли на лицах, ни одной живой реакции на окружающее), как заведенные автоматы, идут в свое последнее наступление каппелевцы. Они идут сопровождаемые четкой дробью барабана, которая как бы отсчитывает последние минуты, последние секунды жизни обреченного на смерть класса.

Но и побежденный враг еще не сдается; он до последней минуты надеется отстоять свое право на жизнь и, даже находясь в смертельной агонии, способен еще вредить Осознавши свое бессилие в открытой схватке победить героическую армию красных, белые прибегают к другим методам. Как тать, прикрываясь мраком ночи, крадутся они для того, чтобы, окружив штаб Чапаева, захватить беззащитного противника. Это им удается. Но победа, одержанная красными в каппелевском бою, и те методы, которые принимает командование белой армией для разгрома чапаевского штаба во втором своем наступлении, подчеркивают лишь случайность этой победы белых над армией революции. Такое разрешение братьями Васильевыми этой линии белой армии только еще убедительнее говорит о силе и непобедимости красных.

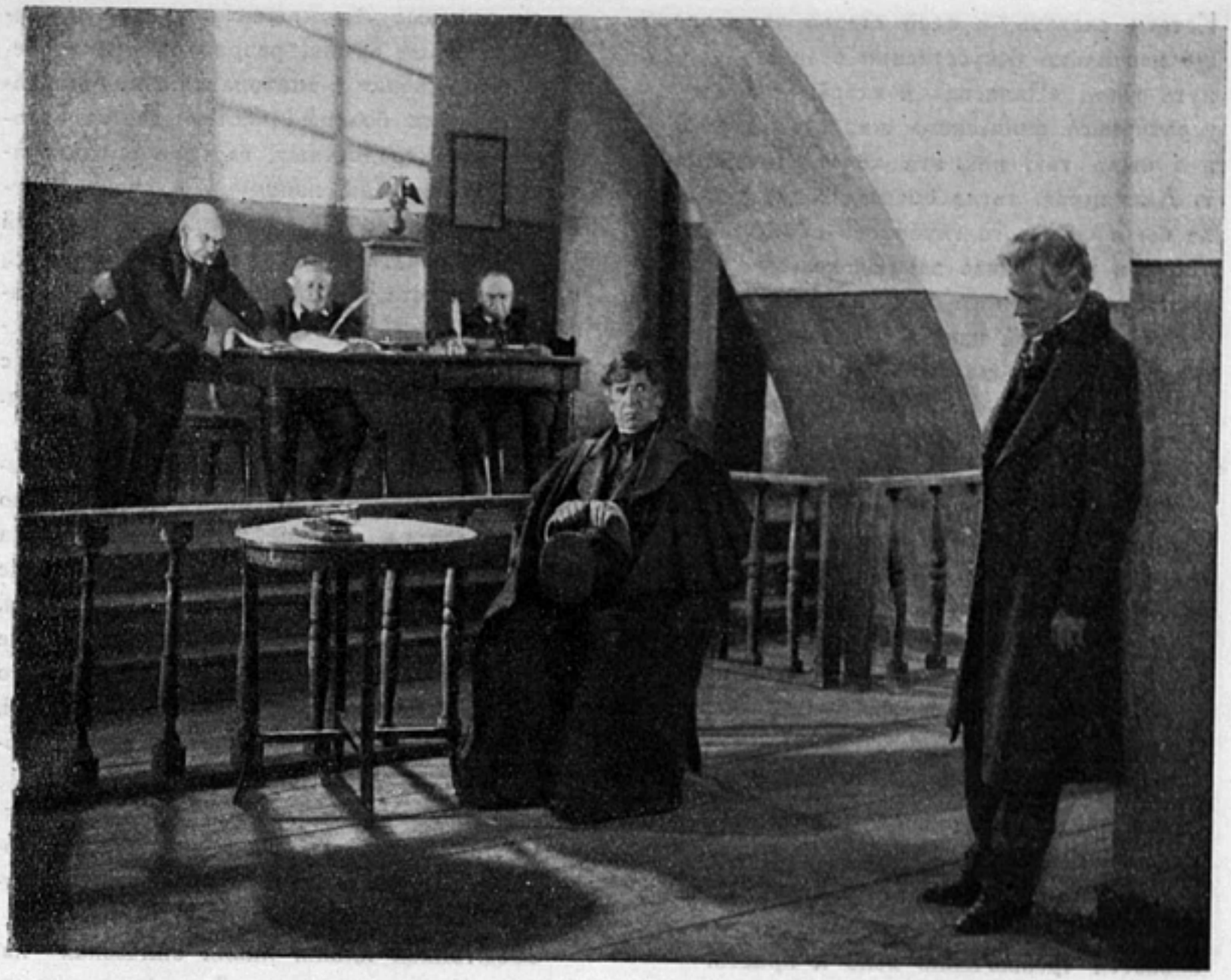
Последние сцены фильма, сцены предсмертной борьбы и трагической гибели Чапаева и сцены отмщения Еланя за смерть славного командира полным разгромом врага, являются одними из самых сильных, по выраженному в них героическому пафосу высокой трагедийности и в то же время глубокому оптимизму и перспективности.

Глубоко правдиво и мудро разрешают авторы трагический финал своего фильма.

Они дают смерть своего героя не во время его анархических вспышек, не как результат его партизанских настроений, а в тот момент, когда он уже под непосредственным, мудрым руководством партии, в лице Фурманова, в основном освободился от них и вырос политически и идейно.

Чапаев гибнет в полном расцвете своих духовных и творческих сил.

И смерть Чапаева поэтому не может быть сведена только к «следствию остатков партизанщины в его сознании», как хочет представить и тем самым «оправдать» ее (эту смерть) с точки зрения классических канонов трагедийного жанра (канонов, требующих в данном случае «непреодолимого рока», или «роковой ошибки» героя) М. Ляхницкая в своей статье «Жанр фильма «Чапаев» («Советское кино», 1935 г., № 6).



Кадр из фильма реж. А. Ивановского «Дубровский». Оператор А. Сигаев. Фильм снимается на фабрике Ленфильм. На фото эпизод в зале суда. Нар. арт. Н. Монахов в роли Троекурова и засл. арт. Самарин-Эльский

Кстати сказать, в этой статье автор вообще несколько искусственно старается вписнуть жанр «Чапаева» в старые каноны литературного эпического жанра). Если бы это было так, как это хочет представить т. Ляхницкая, тогда смерть Чапаева не несла бы в себе того глубокого обобщения, которое в ней сейчас заключено, того типического, характерного для героической смерти сотен Чапаевых нашей родины, отдавших свою жизнь за великое дело пролетариата.

Как раз новое в решении трагедийного конфликта в фильме «Чапаев» заключается в том, что авторы не искали ни в каких-либо канонах, ни в каких-либо суб'ективных предопределенных «роком» ошибках героя, оправдания смерти героя. Они шли здесь не от канонов, а от нашей героической действительности. А в последней эта смерть была оправдана самим содержанием борьбы, той великой идеей, во имя которой герой погибает.

Как мы видим, композиция фильма «Чапаев» представляет собою простое и в то же время чрезвычайно своеобразное явление. Никакой фабульной сложности, никаких запутанных фабульных положений, она развивается чрезвычайно ясно и просто.

И в то же время, несмотря на эту эпическую простоту и ясность и даже известный монументализм всей композиции в целом, действие ни на минуту не перестает быть напряженным, динамичным и, захватив ваше внимание с самого начала, оно не оставляет его спокойным и равнодушным до конца.

Интересно также отметить, что эта драматургическая напряженность всей картины в целом получилась в результате того, что композиция каждого эпизода, каждой сцены и ситуации была авторами глубоко продумана как со стороны ее содержания, так и со стороны ее наиболее выразительного впечатляющего воплощения.

Почти каждый эпизод картины по своей композиции представляет как бы самостоятельное, законченное в себе драматургическое произведение в миниатюре, каждая сцена-ситуация имеет свою завязку, кульминацию и развязку (особенно в этом отношении интересны и показательны: начало фильма — отступление партизан, появление Чапаева, наступление, затем сцены первого и второго столкновения Чапаева с Фурмановым — по поводу коновала и по поводу ареста Жихарева; каппелевский бой, последние сцены борьбы и гибели Чапаева и т. д.). Характерно также и то, что в отличие от большинства, в основном безрадостных, развязок, которые мы видим в эпизодах, посвященных белой армии, разрядка драматического напряжения в эпизодах жизни Чапаевской дивизии большей частью дается авторами в жизнерадостных, глубоко оптимистических тонах. Так, например, в сцене с ветврачами: «А что же этот твой Македонский в белых перчатках воевал—что ли?» и т. д., в сцене ареста Жихарева «ты думал... знаешь уже к Чапаеву не пришлют замухрышку какого-нибудь», или в линии Анки с Петькой — «Ей богу щечки» и т. д. и т. п.

Эта оптимистическая разрядка часто глубоко драматических по своему содержанию сцен, разрядка, насыщенная почти всегда здоровым юмором, лиричностью или же огромной внутренней силой сопротивления, волей к победе (гибель Чапаева «Врешь, не возьмешь»), — как бы говорит о том, что нет таких противоречий, таких трудностей, которые пролетариат не сумел бы преодолеть в своей борьбе за новую жизнь.

Особенность композиции заключается также в эпической простоте как основных событийных линий, так и внутренних сюжетных конфликтов.

Событийная линия, линия эпическая насквозь проникнута лирикой человеческих отношений, а лирика человеческих отношений — эпикой и величием происходящих событий. Эти две линии — событийная и человеческая — психологически неразрывно связаны друг с другом и с необходимой закономерностью вытекают одна из другой.

Сюжет «Чапаева», благодаря своеобразию его композиции, не бросается в глаза своей конструктивной четкостью, но в то же время, как мы видели, он чрезвычайно строен и главное глубоко логичен и внутренне закономерен.

Д. Великородный в своей статье «Чапаев» — подарок 15-летнего юбиляра» («Советское кино», XI—XII, 1934) верно подметил основной оригинальный творческий прием авторов «Чапаева». Он заключается в том, что они раскрывают, показывают своих героев большею частью, как бы невзначай, «как бы мимоходом, путем подачи реплик, неожиданных сценок и вместе с тем в н у т р е н н е л о г и ч е с к и з а к о н о м е р н о» (подчеркнуто мною. — *Б. К.*). Этот прием характерен не только для раскрытия образа героев, но и для всей композиции фильма в целом.

Поэтому в первый момент эта композиция производит впечатление некоторой случайности, точно она не результат творческой воли

Кадр из детского фильма реж. А. Кудрявцевой «Леночка и виноград». Оператор Посыпкин Фильм снимается на фабрике Ленфильм. На фото арт. Гофман

художника, а воспроизведение самой жизни, в ее живом свободном развитии, движении. И только при пристальном рассмотрении, при глубоком изучении этой композиции вблизи, во всех ее деталях, можно увидеть, сколько творческой выдумки и таланта надо было затратить на то, чтобы получилась эта жизненная простота и непосредственность, к тому же всегда таящие в себе глубокое художественное обобщение.

Эта кажущаяся внешняя случайность композиции, ее свободное течение были восприняты некоторыми кинематографистами как возврат к бессюжетности или во всяком случае к ослабленной фабуле. Но это, как мы могли уже убедиться из анализа фильма, далеко не так.

Таким образом мы видим, что авторы, поставив в центре отображаемого ими исторического процесса образ народного героя нашей эпохи, через предельную индивидуализацию его, через типизацию неповторимых своеобразных черт характера этой конкретной исторической личности, сумели проникнуть вглубь отображаемых ими событий, вскрыть основные движущие силы эпохи. Ибо взгляд, «верно схватывающий общий характер всей картины явлений, все же недостаточен для об'яснения частностей, составляющих ее, а пока мы не знаем их, нам не ясна и общая картина» (Энгельс, Анти-Дюринг). Именно, как раз благодаря более углубленному и конкретному подходу к раскрытию личности народного героя авторам удалось по-новому, так глубоко и так правдиво показать великое значение отображаемых в фильме событий.

В логике и ритме развития характера Чапаева, в его властном, бурном, стремительном и в то же время мужественно сдержанном темпераменте военачальника, сочетающимся с большим внутренним благородством, с глубокой верой в свою силу, в правоту своего дела, в его трогательной детской наивности, лукавстве, примитивизме, сочетающихся с внутренней чистотой, глубокой тягой к знаниям, твердой волей к преодолению своей отсталости, ограниченности, — во всех этих чертах, слагающихся в единый глубоко самобытный образ народного полководца, ощущается ритм эпохи, ритм и характер того исторического процесса, типическим выразителем которого он является.

Его темпераментом, его характером говорит восставший, освобожденный от векового рабства и угнетения трудовой народ, который, несмотря на невероятные трудности, стоявшие на его пути, сумел под непосредственным руководством нашей партии свергнуть иго эксплоататоров и капиталистов и впервые в истории стать действительным хозяином своей судьбы.

И именно в силу того, что черты отсталости, малокультурности, даны не самодовлеюще, а в сочетании с глубокой тягой к знаниям, с твердой волей к преодолению этой отсталости, т. е. даны перспективно, они не снижают величия образа Чапаева, а делают его еще более значимым, еще более типичным, так как говорят о юности класса, выступившего на историческую арену, говорят о рождении героя, открывающего собой новую страницу в истории человечества.

Этот новый индивидуализированный подход к раскрытию исторического процесса через типический характер героя, но данного не изолированно, а в органической связи с революционным движением масс, представителем которых он является, позволил авторам, с одной стороны, не снизить исторической эпопеи до бытовой мелодрамы, а с другой, избежать и схематичной, безгеройной трактовки гражданской войны.

Поэтому в фильме «Чапаев» мы имеем также принципиально новое и в решении проблемы историко-эпического жанра нашей советской кинематографии, а именно первый почин создания народного героического эпоса.

Особенно необходимо остановиться на анализе диалога в фильме «Чапаев». Он, так же как и образы, сочетает в себе типичность с глубоко конкретной индивидуальной характеристикой героев. Так, содержание, ритм диалогов Чапаева, своеобразные обороты его речи, интонационная ее подача — все это выдержано в том же эпически народном стиле, как и вся вещь в целом. Но в то же время этот эпический склад его речи отнюдь не навязан герою извне, отнюдь не является результатом подражания авторов каким-либо эпическим произведениям далекого прошлого или подделкой под народный говор, а естественно вытекает из самого содержания — характера героя, но не любой эпохи, а именно эпохи гражданской войны, эпохи социалистической революции. Все — содержание, динамическая целеустремленность чапаевской речи, ее эпический и в тоже время действенный ритм, начиная, со «Стой! Куда?» в первой сцене его встречи с партизанами и кончая его последними словами перед трагической гибелью в волнах Урала: «Врешь, не возьмешь!», пронизаны насквозь беззаветной преданностью

к социалистической родине, глубокой ненавистью к врагу, колоссальной силой сопротивления и великой несокрушимой волей к победе. Так же характерны и диференцированы в отношении содержания каждого образа диалоги и речь остальных героев фильма. Все — содержание, строй и ритм речи каждого из героев — работает отнюдь не только на фабулу, но всегда и на раскрытие характера; авторов все время интересует не только, что делает герой, но и то, как он это делает.

И особо интересен вопрос, почему слова, отдельные меткие выражения Чапаева, которые в конце концов, в большинстве своем имели место и в книге Фурманова, только теперь, только после того, как они прозвучали с экрана, получили столь широкое распространение, столь огромную популярность в массах.

Конечно, основное здесь — кроме той огромной впечатляющей воздействующей силы, которой вообще обладают образы искусства кино, — заключается также (как и во всем фильме в целом) в глубине художественного обобщения, в том совершенстве, с которым авторы и актеры сумели общее, типическое воплотить в единичном, неповторимом образе искусства.

Приведем пример чрезвычайно яркий и показательный в плане работы братьев Васильевых над материалом Фурманова.

В эпизоде, раскрывающем глубокую веру Чапаева в свои силы, его уверенность в себе (ночной разговор его с Петькой перед боем), хотя и воспроизводится в какой-то мере содержание текста Фурманова, но он все же приобретает в фильме совершенно иной характер, иной смысл.

Так, если у Фурманова идет разговор Федора Клычкова (а не Петьки) с Чапаевым, причем после серьезной ссоры, и поэтому Чапаев, отвечая на задаваемые Федором вопросы: «Справится ли он с фронтом, с главкомом» и т. д., находится в состоянии аффекта, сильного раздражения, то у Васильевых этот разговор очищен от какого бы то ни было оттенка раздражения, взволнованности. Он происходит в самых спокойных серьезных тонах. Этот разговор перебивается паузами — раздумьем Чапаева, как бы проверяющего и рассчитывающего еще и еще раз свои силы, и после этого только твердо и уверенно отвечающего Петьке: «могу», «малость подучиться — смогу и всеми вооруженными силами республики» и т. д. Этот момент проверки и серьезного подхода Чапаева к задаваемым ему Петькой вопросам подчеркивается лишний раз отрицательным ответом Чапаева («нет, не сумею») — на последний вопрос Петьки «ну, а в мировом масштабе, Василий Иванович, совладаешь?» — с наивной мотивировкой своего отступления перед «мировым масштабом»: «языков не знаю». Эта серьезность подчеркивается также и явной досадой Чапаева на свое отступление, досадой, которую он тут же срывает на Петьке: «да спи же ты, наконец, чертова болячка». Кстати сказать, этого отрицательного ответа Чапаева в книге Фурманова нет, там он также безапелляционно, как и Петька в фильме, отвечает — «я все могу». Мы видим, как авторы фильма, вводя как будто совершенно незначительные изменения в этот разговор, заставляют звучать его совершенно по-новому, более обобщенно, серьезно и значительно. У Фурманова ответы Чапаева могут быть восприняты и как уверенность в себе и как бахвальство, что и выражено в замечании Федора Клычкова по адресу Чапаева «что ты веришь в свои силы — это хорошо, но не пустое ли это у тебя бахвальство».

У Васильевых же момент бахвальства сходит почти совершенно на-нет и доминантой разговора является глубокая, беспредельная вера героя в свои силы, в свою возможность, в свой талант.

Таким образом, мы видим, что отдельные слова, выражения Чапаева тщательно подобраны, подаются не случайно, всегда рельефно выделены как общезначимостью содержания, так и характерностью формы, в которой воплощены. Поэтому почти в любом замечании, выражении Чапаева, за их казалось бы внешней обыденностью, чисто рабочим смыслом, всегда скрывается большое обобщение. Это, в конце концов и делает их глубоко созвучными нашему сегодняшнему дню. Совершенно ясно, что глубоко содержательная по своему художественному уровню драматургия сценария «Чапаев» открывала и новые, более богатые возможности для актерской и режиссерской работы. Опыт «Чапаева» еще раз с предельной убедительностью показывает, что основным ведущим звеном кинопостановки является сценарий. Драматургические качества его определяют в основном качество будущего фильма. Драматургия «Чапаева», дающая органическое сочетание событий с человеческим характером, содержащая в себе яркий показ эпического разворота событий и глубокую характеристику индивидуальности каждого из ге-

роев в отдельности, представляет чрезвычайно благодарный и увлекательный материал для работы актера. Особенно благодарным и увлекательным для актера был, конечно, образ Чапаева, образ народного героя, в котором, как уже говорилось выше, авторы сумели воплотить ритм и характер героической эпохи гражданской войны. Этот образ стихийного большевика, полководца из народа, который знает конечные цели своей борьбы, знает, за что он борется, но не всегда знает конкретные пути и методы, которые должны привести его к достижению поставленных перед ним историей великих целей, несет в себе глубокий внутренний конфликт, насыщен большими внутренними противоречиями. Борьба здесь идет между Чапаевым прошлого и Чапаевым настоящего и будущего. Правильно сказал о нем Фурманов, что Чапаев «как конь степной, сам себя на узде крепил». И в этом — основной драматизм, основной внутренний напряженный ритм его характера. Поэтому, конфликт его с Фурмановым, несмотря на его внешний драматизм и остроту, всегда воспринимается зрителем как временный конфликт, как временное противоречие, которое не может кончиться иначе, как великой дружбой этих двух героев. Ибо цели у них общие. И потому победа Фурманова над Чапаевым по сути дела воспринимается зрителем как победа Чапаева над самим собой, как победа большевика Чапаева над Чапаевым, несущим в себе груз анархизма.

И эта внутренняя напряженность, противоречивость самого образа Чапаева, центрального героя фильма, насыщает глубоким драматизмом и напряженностью каждый эпизод, каждую ситуацию, в которых он участвует. Как в массовых эпических сценах, так и в сценах глубоко камерных, вы ощущаете все время этот беспокойный, напористый, всегда устремленный вперед ритм характера Чапаева. Он почти всегда дается авторами в конфликте с окружающей его средой к комиссару, к массе («Стой! Куда? А винтовка твоя где?», речь на митинге: «как же это понимать, товарищи бойцы... Я расстреляю каждого») и даже к самому себе («кто такой, почему не знаю?»...). Это делает образ Чапаева глубоко действенным и глубоко динамичным. Мы видим, как из столкновения Чапаева с комиссаром, с массой, с Петькой и другими возникает действие, рождается характер, раскрываются всегда новые его стороны и оттенки и как в результате этой напряженной борьбы характеров, чувств, страстей и мыслей рождается новое качество социалистического человека, новое качество социалистических отношений.

С подкупающей искренностью и простотой передает Бабочкин образ Чапаева в фильме. Актер настолько слился с ролью, что он уже не играет, а живет в ней. Бабочкин еще больше углубляет драматизм ситуаций, драматизм положений той предельной естественностью, с которой переводит на язык мимической игры, жестов и интонаций всю сложную гамму противоречивых чувств и ощущений, обуревающих Чапаева.

Для раскрытия часто одних и тех же чувств и состояний актер Бабочкин находит всегда новые краски, новые средства мимической выразительности. Но при всем этом разнообразии он никогда не нарушает цельности, единства, общего рисунка роли. И этот потрясающий своей правдивостью язык мимики, взглядов, жестов и интонаций, на который переведены Бабочкиным мысли и чувства Чапаева, несет в себе целый кладезь познания человеческой психологии и своим глубоким человеческим содержанием бесконечно трогает и захватывает зрителя. Эта необычайная правдивость, этот четкий, рельефный рисунок актерской игры, искренность актерского исполнения присущи всем актерам фильма «Чапаев» и в этом заключается то глубокое обаяние, которое несут в себе образы Чапаева, Фурманова, Петьки и других. В результате большой сработанности актерского коллектива, глубоко серьезного подхода каждого из актеров в отдельности к своей роли, мы имеем этот глубоко реалистический, учитывающий всю специфику кинематографической выразительности, единый общий стиль актерского исполнения в фильме «Чапаев».

И Блинов, создавший чрезвычайно простой и правдивый образ комиссара, и Кмит в роли Петьки, и Мясникова в роли Анки, и Певцов в роли Бороздина, а также и актеры эпизодических ролей — Чирков в роли крестьянина и Шкурат в роли Потапова — все они захватывают глубокой искренностью, правдивостью своего исполнения.

Глубоко продумано авторами также и конечное изобразительно-звуковое и монтажное оформление фильма. Авторы заранее еще до с'емок проработали весь изобразительный стиль картины. «Мы зарисовали с художником Мехлисом, — пишут авторы, — кадры всех сцен и впоследствии по этим

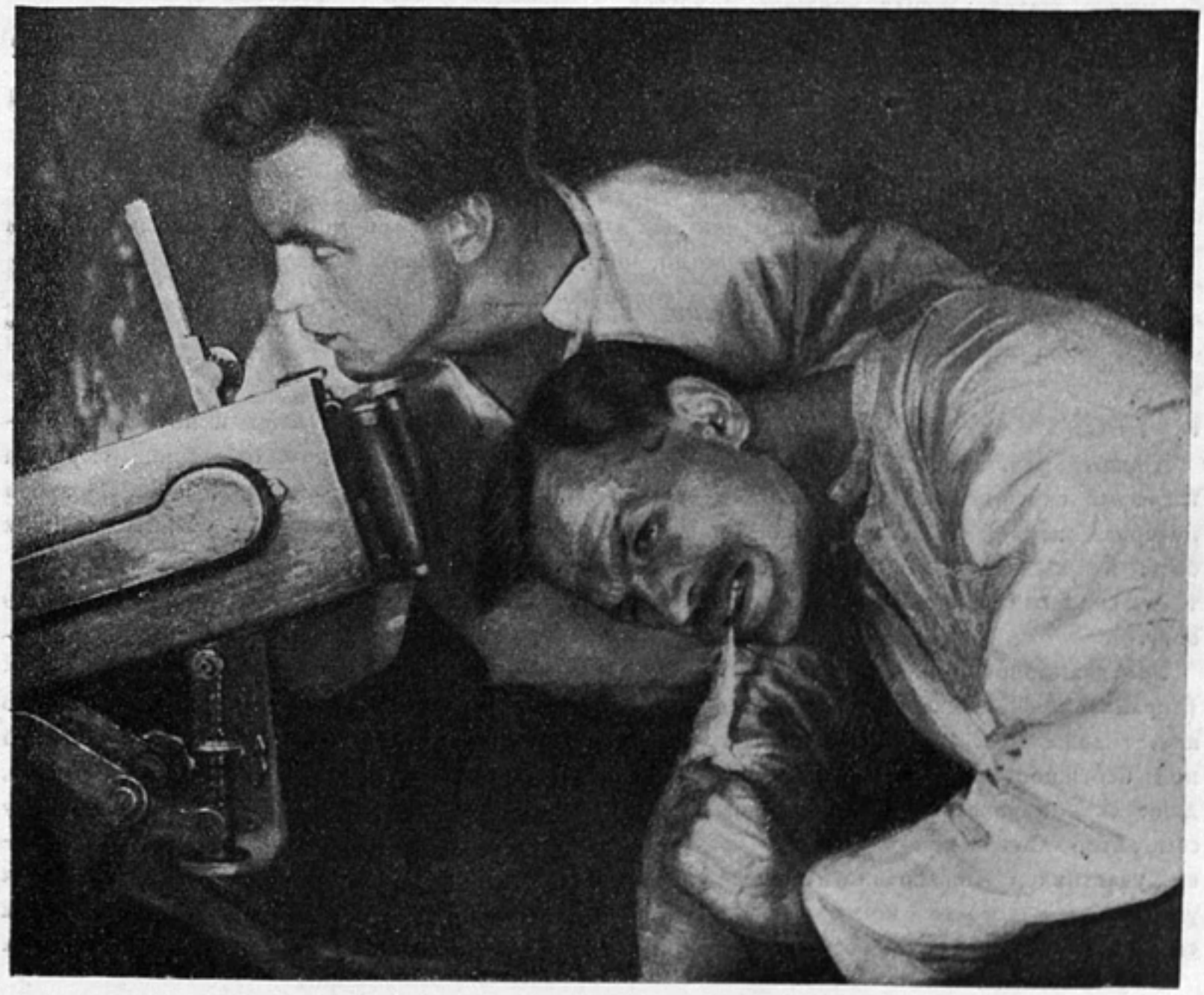
зарисовкам с небольшими отклонениями вели с'емку».

Отсюда глубокое единство всего стиля картины в целом. Братья Васильевы стремились к тому, чтобы все многообразие элементов, из которых складывается синтетический образ кино, было пронизано единой творческой концепцией, чтобы все эти элементы — композиция кадра, монтаж, звуковое оформление — работали на основную идею вещи, на глубоко реалистическое раскрытие сюжета и образов. В основу их работы здесь так же, как и в основу работы их над сценарием, над актером, и т. д. было положено стремление к эпической народной простоте, к ясности изобразительного языка, к органическому сочетанию в нем «легенды с реальностью», «эпоса с обыденностью».

Вспомним оформление кадров, ставших уже классическими по выраженным в них героике и монументальной простоте, вспомним — Чапаева на тачанке с указующим жестом руки над дулом пулемета, Чапаева на коне, обозревающего поле битвы, Чапаева, мчащегося по полю в развевающейся бурке во главе кавэскадрона, Чапаева, склоненного над картой, стоящего с Фурмановым на мосту, Чапаева, в гневе срывающего с себя папаху, оружие, Чапаева в волнах Урала и т. д. Все эти кадры, все эти сцены по своему изобразительно звуковому и монтажному оформлению так же просты до обыденности, как и содержание этих сцен, но в то же время они никогда не снижаются до простой бытовой натуралистической зарисовки, а всегда содержат в себе типическое, обобщающее начало.

Высокое качество работы над каждым из составных элементов, входящих в синтетический образ кино, элементов, которые, как например драматургия и актер, до сих пор являлись наиболее отсталыми участками работы нашей кинематографии, обеспечили в основном огромный успех «Чапаева». И этот факт еще раз говорит о том, что только серьезное отношение ко всем звеньям работы над фильмом может сделать из нашего кино действительно «неоценимую силу».

Кадр из фильма реж. Г. и С. Васильевых «Чапаев». Операторы Сигаев и Ксенофонтов. Производство Ленфильм. На фото нар. арт. Б. Бабочкин и засл. арт. Л. Кмит



Кадр из фильма реж. А. Литвинова «Хижина старого Лувена». Операторы П. Мершин и С. Уралов. Производство Мосфильм. 1935 г.

„Хижина старого Лувена“

М. ЛУЧАНСКИЙ

„До чего же в то время я был наивен и прост. Я был уверен тогда, что, охвати я свою невесту, как оленя, и все — и вопрос о корне жизни решен“.

М. Пришвин „Корень жизни Жень-шень“

1

Каждый раз, когда литература и кинематография скрещивают свои пути так, что материал первой служит основой для работы второй, внимательный читатель-зритель склонен испытывать некоторую тревогу.

Это взаимопроникновение двух искусств — «экранизация» литературного произведения, — даже если сделана она с максимальной бережностью к литературной основе, даже если в качестве сценариста выступает сам автор литературной вещи — требует от ее участников повышенного умения, если угодно — какого-то кинематографического «шестого чувства». Если этого нет — обедняется литературная вещь и во всяком случае проигрывает кинематография. «Вражьи тропы» О. Преображенской и И. Правова тому один из недавних и убедительнейших примеров.

Сложность этой задачи сейчас пришлось испытать писателю М. Пришвину, написавшему на основе своей книги «Корень жизни Жень-шень» сценарий «Хижина старого Лувена». Надо сразу же сказать, что М. Пришвин поступил вполне закономерно, взяв для сценария только общую основу «Жень-шеня», главный лейтмотив его дальневосточной повести. Действие повести Пришвина в литературном тексте как бы абстрагировано во времени, замкнуто едва

ли не одним-двумя действующими лицами. Три основных темы сосуществуют в повести: тема корня жизни, редкого, баснословно дорогого растения, тема охоты на изюбров (пятнистые олени-самцы) и, звучащая в некотором отдалении, тема «прекрасной незнакомки», которой оборачивается для рассказчика красавица ланка (самка) Хуа-лу, что означает в переводе «олень-цветок».

Темы эти разработаны в свойственной М. Пришвину лирической, философской, мы бы сказали — натурфилософской манере, изложение пересыпано рядом разнообразных авторских отступлений и размышлений. И не случайно писатель счел возможным приложить к книге «Жень-шень» свои черновые «фактографические» заметки о добывании корня жизни, об охоте на ланок и т. д. в качестве как бы этюдов к повести — такой значительной творческой переплавке подверглось все это «сырье» в законченном художественном произведении.

Абстрагированное и углубленное содержание повести в сценарии М. Пришвина резко конкретизировано, приближено к нам во времени — действие фильма развертывается в годы борьбы партизан за советский Дальний Восток. Введены в сценарий и новые персонажи, которые совершенно отсутствовали в повести, — немец-переселенец Август и его дочь Мина.

Сделано это в принципе правильно, но... главная трудность для автора сценария и для автора картины менее всего состояла в передаче внешнего сюжета «Жен-шеня». Ибо центр тяжести пришвинской книги лежит, конечно, в ее «подводных течениях», в общей философской направленности, в основной ее идее — человеке, побеждающем природу для счастливой и радостной жизни.

«Вместе со всеми тружениками новой культуры я чувствую, что из природной тайги к нам, в нашу творческую природу, перешел корень жизни и в нашей новой тайге искусства, науки и полезного действия искатели корня жизни ближе к цели, чем искатели реликтового корня в природной тайге».

Так определяет сам автор общую концепцию своей книги.

И если бы ее, эту важную, емкую и обобщающую тему, авторам фильма (режиссер А. Литвинов) удалось передать с экрана специфическими средствами кинематографического искусства — мы стали бы свидетелями новой большой идейной и художественной победы советской кинематографии.

2

Этого однако не произошло.

«Убивать пятнистого оленя, для того чтобы получить его панты (рога), — говорит герой фильма Алексеев, заменяющий автора-рассказчика в повести, девушке-охотнику Мине, — нерасчетливо и неразумно». Мина выросла и созрела в глухой и суровой уссурийской тайге, в заскорузлых традициях китайцев-охотников. Слова русского пришельца, случайного в тайге человека, кажутся ей подлинным откровением. И она внимательно вслушивается в новую идею. «Мы сделаем иначе, — продолжает Алексеев, — Мы поймаем и приучим красавицу-ланку из оленьего стада, подружимся с ней, затем выпустим ее на волю в тайгу. Ланка захочет вернуться к нам, а за ней, по ее стопам, придут к нам и пятнистые олени. Мы заведем мараловый питомник и будем регулярно срезать панты».

Совет этот, к удивлению редких туземцев тайги, оказывается исключительно удачным.

Выпущенная в тайгу ланка, через некоторое время, по первому призыву алексеевского рожка, возвращается к нему, приводя за собой целое стадо маралов. Так зарождается в таежной глуши первый советский олений питомник.

Но энергия, мужество и находчивость гостя тайги Алексеева покоряют и приручают еще одно красивое, свежее и цельное создание. Это — сама Мина, дочь переселенца, зверобой и следопыт, которая также начинает с волнением и любовью прислушиваться к музыке алексеевского рожка. Ведь она тоже прекрасная ланка, девушка с длинными тонкими косами, живыми глазами, маленькими, но сильными руками. В повести, как сказано, образ этой женщины отсутствует, он возникает только в начале, в нескольких коротких строках и только косвенно в разнообразных звуках почти первобытной природы, в глазах прекрасной ланки Хуа-Лу ощущает присутствие этой девушки человек, от чьего имени повествует Пришвин-писатель. В сценарии эта девушка — героиня картины, она вполне конкретна, ее поступки мотивированы и обусловлены ровно в той мере, в какой мотивированы в нем все поступки старых и новых персонажей.

3

Так неожиданно сценарий М. Пришвина, почти полностью уйдя от философской кон-

цепции повести, оторвавшись от ее литературной пуповины, на глазах удивленного зрителя явственно перекликается со старыми, давно знакомыми персонажами.

Конечно, он присутствует здесь, старый патриархальный норвежец Кнут Гамсун со своими давними образами — уединенной в природе девушки и завоевателя-мужчины («Пан», «Виктория»). Было бы неверным усмотреть в нашей параллели чисто внешнее заимствование. Сходство, думается, лежит гораздо глубже одной внешне сюжетной аналогии. Несомненно, у многих героев Пришвина есть нечто общее с персонажами Гамсуна: у обоих писателей (правда в разной мере) поток психической жизни человека постоянно слит со всей жизнью природы. Подобно Гамсуну, Пришвин-писатель часто ощущает человека и природу как нечто целостное, скрепленное множеством нитей.

Но — и здесь мы подходим к основной причине неудачи «Хижины старого Лувена» — Пришвин-сценарист оказался намного беднее, уже и схематичнее Пришвина-литератора. И сценарист и автор фильма недостаточно глубоко разобрались в тех многообразных средствах выразительности, которыми располагает литературный текст «Корня жизни», и не нашли в арсенале кинематографических средств тех методов, которыми пришвинская тема и пришвинская философия могут быть выражены на экране. Поэтому, как уже отмечалось в печати, и сценарий и картина предстают перед читателем-зрителем намного проще, обнаженнее и беднее, чем пришвинская повесть.

С другой стороны, сюжетное наполнение повести, даже с ее сценарными нововведениями, оказалось решительно ниже тех требований, которые пред'являет законченное кинематографическое произведение. Вызывает решительное возражение мысль одного из критиков «Хижины» о том, что, «приняв более определенные сюжетные очертания, картина приобрела цельность кинематографической композиции и единство драматического движения».

Именно этого «драматического движения» в фильме нет, и усмотреть его никак нельзя, по той простой причине, что фильм совершенно лишен характеров, в такой же мере обязательных для искусства кино, как и для искусства театра. В этом смысле «Хижина старого Лувена» страдает тем же пороком, которым об'ясняется частичная только удача «Умки — белого медведя» Ильи Сельвинского. Следуя упрощенной ломке сценария, постановщику картины пришлось возложить всю тяжесть изобразительных задач исключительно на внешние средства кинематографической выразительности, уйдя от основных требований кинематографической драматургии, а это всегда мстит за себя.

Важность создания в фильме характеров — притом в их становлении и развитии — может быть проиллюстрирована многочисленными примерами. Если отталкиваться от театра, то, может быть, самым показательным примером послужат написанные ровно треть века назад (1902 год) «Мещане» М. Горького, удачно поставленные на днях Центральным театром Красной армии. Несмотря на то, что эпоха и быт, показанные в пьесе, кажутся нам, в наши дни, подлинным куском археологии, несмотря на отсутствие видимого драматического сюжета-действия, «Мещане» вновь и вновь привлекают к себе внимание театра и зрителя именно благодаря яркости и законченности данных в них характеров. В такой же мере относится это и к искусству кино. Достаточно вспомнить любой из последних удачных фильмов советской кинематографии (например образ Рогачева в «Летчиках» и др.), чтобы убедиться: именно становление и развитие характеров придает истинное драматическое движение кинопроизведению, а отнюдь не внешняя его интрига или события, кстати сказать, очень ослабленные в «Хижине старого Лувена».

Вернемся к ее участникам, которым сценарий М. Пришвина, распадающийся, как бы, на два потока (тема питомника и тема любви Мины — Алексеева), то текущих рядом, то отдаляющихся, оставил, как можно уже предвидеть, очень ограниченные возможности...

4

Фильм начинается разнообразными, в большинстве свежими и четкими кадрами природы. Уже первые метры «Хижины старого Лувена», в которых Алексеев (артист Петр Смирнов) плывет с проводником-китайцем на плоту по таежной реке, с внешне технической стороны привлекают и располагают к себе зрителя. Он с нетерпением ждет тех психологических коллизий, которые могут разыграться на этом свежем и суровом фоне (операторы Павел Мершин и Сергей Уралов). Жизнь в тайге бесконечно сложна, оживленна и многообразна, утверж-

Кадр из фильма реж. А. Литвинова «Хижина старого Лувена». Операторы П. Мершин и С. Уралов. Производство Мосфильм. 1935 г. На фото арт. Хильда Еннингс и П. Смирнов

дают авторы фильма этими кадрами, представляющими большой интерес и составляющими основу картины.

Иногда в природу вторгается человек — и тогда в густых зарослях кустарника появляется лицо охотника или глухие тропы оживляются быстрой походкой Мины. Очень хороши в дальнейших «главах» фильма сцены самоспасания диких животных во время лесного пожара.

Надо, однако, отметить, что особенно в первых двух-трех «главах» фильма — зритель чувствует разрыв между общим радостным, пантеистическим тоном натурных эпизодов и некиим сумрачно-мистическим налетом, который режиссер и операторы придали многим из них. С этим сумрачным налетом часто дисгармонирует и мелодичная музыка картины (композитор Лев Шварц), построенная в основном на дальневосточных фольклорных мелодиях.

На свежем и величественном фоне, на скупых экономно отобранных звуках (звукооператор Павел Павлов), — а закон самоограничения одно из сложнейших требований в искусстве! — на протяжной замирающей песенке, вступают в свои несложные коллизии, работают и радуются немногочисленные персонажи «Хижины старого Лувена».

5

Пожалуй, наиболее малодейственный в драматургическом отношении материал выпал на долю немецкой артистки Хильды Еннингс, играющей Мину.

Хотя Мина-Еннингс много скитается по лесным тропам, скатывается со скалистых круч, усердно стреляет, сталкивается с диким зверьем, тем не менее линия ее характера, внутренне пассивного и сдержанного, не меняется на всем протяжении фильма. Образ Мины дан в сценарии без всякого нарастания, и в этом смысле вполне оправдано то сопоставление ее с образом ланки, которое было сделано выше.

Из своего вялого драматургического материала Еннингс постаралась «выжать» все, что могла. Она очень хорошо «держит образ» на экране, и гамсуновский тип девушки, выросшей и созревшей в непосредственном общении с природой, в рамках отведенного материала по-своему закончен и убедителен. Нам представляется только — замечание это относится, впрочем, к режиссеру — совершенно неприемлемым кадр одной из «глав», когда, стоя у открытого окна, Мина-Еннингс с расширенными зрачками усиленно «переживает» под звуки рожка, которым Алексеев зовет выпущенную на волю ланку. Сделано это вполне в духе старых картин «с участием Веры Холодной» и кадр совершенно выпадает из общего плана и монтажа картины, сработанного в основном выразительными крупными игровыми кусками. Кадр этот следует из фильма из'ять. Менее удачно выполнена задача передачи своего внутреннего состояния внешними знаками актерской игры — артистом Петром Смирновым — Алексеевым. Основная причина и здесь заключается в том же: внутреннее состояние персонажа, его динамика и развитие в сценарии не даны, опорных точек для создания характера Петр Смирнов у сценариста не получил, и оттого таким «вневременным» и несколько абстрактным получился в фильме образ главного героя. Мало прибавляет к характеристике Алексеева и его реплика в первой «главе» о том, что он пробирается через тайгу к красным.

Основной персонаж фильма, целиком взятый сценаристом из его повести — старый охотник и следопыт Лувен, в «Женьшене» играет громадную роль. Писатель ри-

сует его как некоего лесного целителя-ведуна и недаром он с такой охотой подчеркивает в повести, что от Лувена все люди уходили с веселыми лицами, а многие приходили потом только, чтобы поблагодарить. Этот интересный характер в сценарии никак не раскрыт, и Лувен выступает в фильме только в качестве хозяина фанзы и консультанта по вопросам охоты. Ограниченность ситуаций, в которых появляется в «Хижине» Лувен, не позволила артисту пойти дальше внешне удачного и характерного рисунка старого туземца.

6

...Одиноким, настороженным человеком с карабином на-взводе пробирается через таежную глушь Алексеев-Смирнов в начале фильма. Он мечтает о пароходе, который увезет его к своим, вырвет его из сурового круга чуждой и враждебной природы.

Но в глухой хижине старого охотника находит Алексеев свою практическую задачу — организацию маралового питомника — и личное счастье в лице Мины, очарованной и покоренной его неутомимым натиском на природу.

И тогда-то на горизонте появляется долгожданный пароход. Он увозит счастливую пару в новую жизнь — и финал этот сделан механически, он приторен, он излишен.

А корень жизни, где же он? — спросит недоумевающий и огорченный поклонник Жень-шеня, старый знакомый и друг писателя Пришвина, поэта природы. Его, — увы! в фильме нет, этого таинственного загадочного и благородного корня, с такой силой благоухающего на страницах пришвинской повести.

Его нет — и обнаружить следы его трудно, невозможно. Ибо вместо него зритель получил только скомканную киноновеллу о двух ланках — гораздо меньше того, чего он ожидал и на что вправе был рассчитывать.

Кадр из кинокомедии реж. И. Ильинского и Х. Шмайна «Однажды летом». Операторы Л. Лаврик и В. Филиппов. Производство Киевской фабрики Украинфильм

Кадр из фильма засл. деят. иск. Ю. Тарича «Путь корабля». Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Производство Белгоскино. 1935 г. На фото арт. Н. Прозоровский

ЭПРОН, показанный Таричем

Н. ЕФИМОВ

В творчестве Юрия Тарича всегда намечалось известное тяготение к монументальности, к передаче грандиозных общественных сдвигов и столкновений, в которых народные массы играли ведущую роль. В исторических фильмах «Булат Батырь» и «Капитанская дочка» всесокрушающие толпы Пугачева надвигаются на империю Екатерины Второй. В «Лесной были» восстает Белоруссия и партизанские отряды теснят польских оккупантов. В изобилии даются массовые сцены в «Ненависти», где бьются классы на территории нефтяных промыслов. Даже в фильме «До завтра» народные массы активно влияют на личные судьбы персонажей, врываются в здание суда, сметают вооруженную стражу, освобождают революционеров.

Таким образом здесь налицо мотив несокрушимости народной силы, которая, будучи приведена в движение, ломает на своем пути любые препятствия. Характерно, что в фильмах, в которых показывается поражение восставших масс («Капитанская дочка», «Ненависть»), причиной поражения является внутренний враг, изменник. Предательство становится единственным средством борьбы эксплоататоров против бушующего народного гнева. Когда Тарич работал над историческим жанром, он счастливо избегал ошибок других режиссеров, так как мотив восстающих масс уводил его от дворцовых интриг и ансамблей на поля сражений, к непосредственному изображению борьбы классов.

Постановка фильма «Путь корабля» столкнула Тарича с совершенно новым материалом, с новыми мотивами. Тем не менее этот фильм, несомненно, типичен для всего пути режиссера. «Путь корабля» показывает несокрушимую силу человеческого коллектива, массы, которая переклю-

чает свою революционную энергию на борьбу с природой. Настоящим героем фильма является, конечно, коллектив ЭПРОН и если в этом коллективе уже нет предателя, столь характерного для предыдущих постановок Тарича, если в фильме вообще нет классового врага как такового, то в сознании отдельных членов коллектива сохранились пережитки и условности, которые могут сыграть предательскую роль в борьбе эпроновцев с силами природы.

Таким образом «Путь корабля» должен демонстрировать двойной процесс борьбы: преодоление естественных препятствий в каждодневной работе ЭПРОН и обуздание внутреннего врага в сознании самих эпроновцев. На деле этот процесс не показан во всей своей полноте. Героизм коллектива захватывает зрителя, но показ внутренней борьбы в психике персонажей стоит на очень низком уровне.

Недостатки фильма лежат в его драматургии. Самый характер драматургической работы И. Соколова-Микитова вызывает возражения. Намечается влияние определенного жанра буржуазной кинодраматургии. В фильме имеются кораблекрушение, прелести южной природы, любовь и измена, птичий базар, любовь и долг, взрыв айсберга, идиллия влюбленных в купальном бассейне. Аппарат мечется между севером и югом, создавая эффектные переходы, когда все эти разнородные элементы эклектически соединяются и каждый из них становится самодовлеющей с е н с а ц и е й, аттракционом, низкопробной приманкой для любителей психологии и любителей приключений, для ценителей севера и ценителей юга, — тогда в германской кинодраматургии применяют термин «кольпортаж», что можно условно перевести на русский язык словом «окрошка» или «всякая всячина».

Сценарий И. Соколова-Микитова несомненный «кольпортаж», что, по всей вероятности, явилось следствием ложно разрешенной проблемы занимательности. Между тем, правильное решение проблемы заложено в самом материале, занимателен сам по себе показ трудов и героизма работников ЭПРОН. И сейчас, когда «Путь корабля» демонстрируется на экранах Союза, зритель игнорирует любовные мотивы и целиком обращается в сторону мотивов героических.

В фильме нет образов. В отдельных случаях квалификация актеров спасает положение, но и в этих случаях остается явной нищета художественного замысла. Каждый персонаж фильма предстает как монопольный носитель одного отрицательного качества характера и в финальных частях ликвидирует это качество на вечные времена. Есть в фильме ревнивцы, упрямцы, пропойцы, волокиты. Одновременно все они остаются превосходными работниками и поступки их граничат с героизмом. Таков, например, всеобщий приятель, весельчак Головня, который три смены подряд спускается на дно и проявляет чудеса смелости. Головня — лучший водолаз. И вот показывают, что этот водолаз страдает злосчастной склонностью к алкоголю. На корабле он, конечно, не получает вина, но его щедро одаряют затонувшие суда, над под'емом которых он работает. Чувелев неплохо играет этого водолаза, снабженного незатейливым ярлычком алкоголика. Но работа квалифицированного актера, вынужденного преодолевать односторонность образа, чувствуется в эпизодах, не играющих решающей роли в построении этого образа. Чувелев, например, наиболее живо передает поведение переутомленного Головни, которого никак не могут разбудить.

В аналогичном положении находится другой квалифицированный актер — Ковров, достигающий еще больших результатов в работе над односторонним образом. Образ старого капитана Меркулова — упрямца, потопившего свое судно в ложном порыве оскорбленного достоинства, исключительно односторонен. На протяжении всего фильма капитан последовательно и упрямо демонстрирует единственное качество своего характера — упрямство. Ковров обогащает этот образ отчасти через интонационные особенности (оканье, медлительное выговаривание слогов), отчасти же через убедительную передачу молчаливой тоски старого моряка, который потерял свое судно и не может найти себе место на другом.

Несколько более сложен образ начальника экспедиции Артемия Петрова. Петров несдержанный, вспыльчивый человек, образцовый работник и плохой педагог. В минуту гнева он поступает слишком сурово с алкоголиком Головней, что вызывает противодействие судового коллектива. Основным же качеством характера Петрова остается низкое чувство ревности. Петров тайный ревнивец, он тщательно прячет недоброжелательное отношение к своему помощнику Зарецкому. Зарецкий нарушил семейное благополучие Петрова и пытается об'яснить-ся, но Петров избегает скользкой темы, прикрываясь заботами о под'еме затонувшего корабля. Линия конфликта Петрова и

Кадр из фильма реж. В. Брауна «Сокровище погибшего корабля». Оператор С. Беленький. Производство Ленфильм. 1935 г.

Зарецкого несет в драматургии фильма значительную нагрузку. Петров рвет и выбрасывает через иллюминатор портрет жены. Зарецкий, спустившись на дно, находит этот портрет и, благодаря своей легкомысленности, попадает в беду. На выручку задыхающемуся водолазу приходит сам Петров. Эта острая ситуация, впрочем, не оригинальна и отзывается американскими морскими фильмами.

Образ самой женщины особенно недоработан. В сцене радиопереклички, напоминающей замечательную главу из романа Эренбурга «Не переводя дыхания», женщина эта предстает как любящее существо, — в ее голосе чувствуется раскаяние и волнение за судьбу Петрова. В финале же дается неожиданный эпизод комедийного порядка, который без особой мотивировки возвращает ей черты легкомысленной красавицы. Если бы женщина была наделена достойными качествами, характеризующими женщину наших дней, ревность Петрова и поведение Зарецкого приобрели бы известную значимость. Допущенная же в фильме трактовка образа женщины вообще не вяжется с представлением о Петрове и Зарецком, как о людях способных на героические поступки и едва ли заинтересованных в продолжительности чувств курортной соблазнительницы.

Несколько слов о второстепенных недостатках драматургии вещи.

Слишком многое в драматургической ткани фильма связано с традициями американских морских фильмов. Необходимо указать на романтический эпизод с радистом гибнущего судна, который выстукивает тревожное SOS до тех пор, пока вода не заполняет каюту и не наступает страшная тишина.

Работа эпроновцев, ее специфические особенности, детали не всегда получают в фильме ясное освещение. Зритель чувствует наступление опасности, но не понимает, в чем она заключается. О спасении, о предотвращении катастрофы иногда он только догадывается. Эпизод в камере высокого давления остается зашифрованным.

Таким образом драматургия фильма страдает значительными недостатками — она представляет эклектическую смесь якобы «сенсационных» элементов, она не дает законченных образов и характеров.

Не будучи тонким психологом, не умея показать отдельные человеческие характеры в их живом многообразии и многогранности, Тарич проявляет определенную силу там, где на первый план выходит героизм коллектива, героизм людей ЭПРОН.

В фильме мы видим, как водолаз спускается на дно. Люди, оставшиеся на судне, хладнокровно и весело переговариваются с ним через слуховую трубку, привлекают его внимание легким свистом. Но вот происходит катастрофа. И задыхающегося водолаза подбадривают все так же весело и хладнокровно, только лица актеров показывают, что скрывается за внешним спокойствием. Сделана эта сцена с подлинным драматизмом, волнующим и глубоким, но действует в ней именно материал, ситуация, образы же не имеют значения. Зрителя захватывают исключительно героизм и выдержка работников ЭПРОН.

В другом сильном эпизоде эпроновцы взрывают айсберг, который угрожает их кораблю. В напряженной, поспешной работе на льдине, сочетающейся с медленным приближением ледяной горы, заложен подлинный драматизм. И снова зрителя захватывают героизм и выдержка работников ЭПРОН.

Итак, основным моментом фильма остается ЭПРОН, показанный Таричем, но не личные судьбы и образы людей. Не все в компановке сцен высокого драматического напряжения кажется нам бесспорным. Ка-

тастрофа наступает, как правило, в момент всеобщего веселья, непрошенные гости прерывают об'яснение героев в момент кульминации. Тривиальность приема в данном случае могла итти от драматурга, но режиссер проявил пассивность при монтаже.

Стиль оператора Кальцатого еще не свободен от пережитков эстетизма (лестница с вазой), ощущается в нем и тяготение к экспрессионистическим кадрам (водолазное чудовище, вылезающее из моря), но вся работа в целом показательна для художественного и технического роста белорусской кинематографии. Уже в «Славе мира», картине в достаточной мере низкопробной, имела место демонстрация технического мастерства оператора и технических возможностей Белгоскино. «Путь корабля» — продолжение линии «Славы мира» на более благородном материале, здесь мы имеем ряд превосходных трюковых с'емок. В живописном отношении большинство кадров сделано с несомненным вкусом. Резкая несамостоятельность музыки Дунаевского вызывает возражения в этом фильме, который мог бы, при наличии подлинной драматургии и образов, остаться в памяти как высокий гимн краснознаменному ЭПРОН.

С 1936 года журнал „Советское кино" выходит в увеличенном объеме большого формата, богато иллюстрированный фото, рисунками и цветными вкладками.

Ответственный редактор К. Ю. ЮКОВ.

СОВЕТСКОЕ КИНО является теоретическим и критическим органом советского киноискусства.

СОВЕТСКОЕ КИНО разрабатывает и широко освещает творческие вопросы художественной кинематографии, а также вопросы техники и организации производства кинофильмов как творческого процесса, вопросы учебы и повышения квалификации творческих работников. В 1936 году значительно расширяется отдел, посвященный вопросам зарубежной кинематографии.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются:

Статьи о работе режиссеров, кинодраматургов, операторов и актеров, художников и композиторов. Рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов и новых сценариев. Статьи, освещающие вопросы организации производства и техники кино как творческого процесса. Информации и обзоры работы кинопроизводства и отдельных постановочных групп. Отдельные литературные сценарии как образцы творческой работы. Зарубежная информация.

СОВЕТСКОЕ КИНО рассчитан на творческих и руководящих работников кинематографии и смежных областей искусства и культуры, на учащихся киноучебных заведений, а также на читателей, интересующихся советской кинематографией.

Объем номера — 8 печатных листов.

12 номеров в год.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на 12 мес. . . . 30 руб.
на 6 „ . . . . 15 „
на 3 „ . . . . 7 „ 50 к.

Подписку и деньги направлять: Москва, Кузнецкий мост, 22, „Кино-фотоиздат", расчетный счет № 150087 в МОК Госбанка. Подписка принимается уполномоченными „Кино-фотоиздата", отделениями Союзпечати, повсеместно почтой, всеми отделениями и магазинами КОГИЗ.

Кадр из фильма реж. М. Вернера «Девушка спешит на свидание». Оператор Бурлинский. Фильм снимается на фабрике Белгоскино. На фото засл. арт. М. Ростовцев, арт. Е. Фестер и В. Георгиев

Организация руководства[1] с'емочным коллективом

М. МАНИНСКИЙ

В высказываниях о «централизации» или «децентрализации» производства художественных фильмов, об «укрупнении» или «разукрупнении» наших кинофабрик замечается часто некоторая путаница, происходящая от неясности в постановке вопроса, от неправильного представления о предмете спора.

Необходимо прежде всего при этих спорах помнить, что производство художественных фильмов распадается на два процесса — художественно-творческий и технический. Отсюда и вытекает обычная структура кинофабрик, при которой руководство художественно-творческим процессом сосредоточено в художественном отделе, а организация технического процесса выделена в особую техбазу.

Представление о характере организации технической базы кинофабрики не вызывает никаких споров: техбаза обеспечивает с'емочной группе материально-техническое обслуживание, технически оформляя замыслы художественно-творческого коллектива, выраженные в монтажном сценарии.

Отсюда вытекает необходимость иметь превосходно организованную и технически оснащенную всеми новейшими техническими агрегатами техбазу, сосредоточившую в своем коллективе высококвалифицированных работников. Руководство техбазой организует волю своих специалистов как на совершенное освоение имеющихся технических достижений, выработку и выверку стандартов, необходимых для обеспечения высококачественного и в то же время быстрого и дешевого исполнения задания с'емочного коллектива, так одновременно и на поиски новых путей дальнейшего технического

[1] Статья М. Манинского печатается в порядке обсуждения. Редакция отмечает свое несогласие с рядом положений автора статьи о взаимоотношениях продюсера с режиссером.

развития, расширения технических рамок, в которых в данный момент вынуждены работать художники — авторы фильма.

Поэтому становится ясным и бесспорным, что поднять на столь высокий уровень организацию и технику может лишь такая техбаза, которая рассчитана на большое производство, на значительное количество фильмов.

Централизация материально-технических сил при организации техбазы необходима, и если время от времени раздаются у нас голоса за маленькие фабрики на 3—4 фильма, то природа этих мечтаний об'ясняется просто: из двух плохо организованных фабрик предпочитают ту, которая поменьше.

Иначе обстоит дело с организацией работ художественно-творческих коллективов.

В художественно-творческом процессе, в отличие от технического процесса производства фильма (и в этом, между прочим, — специфика кинопроизводства), мы не только не имеем стандарта качества, но и не можем и не должны его иметь. Художественно-творческое многообразие приемов и средств художников, работающих в художественном предприятии, — цель, к которой должно быть направлено развитие художественно производственной организации.

Отсюда вытекают и основы организации руководства работой творческих коллективов, работающих на кинопроизводстве.

Поскольку каждый с'емочный коллектив решает отдельную своеобразную художественно-производственную задачу, отличную от других задач, поставленных перед другими постановочными коллективами, работающими на кинофабрике, — для организации и руководства работами этих групп необходимо непрерывное организационно-творческое общение руководства с работниками постановочного коллектива от момента зарождения постановочного замысла до момента его технического оформления.

Отсюда понятно, что такое же централизованное руководство с'емочными коллективами на кинофабрике, как этого требует техбаза, осуществить невозможно при сколько-нибудь значительном количестве выпускаемых кинофабрикой фильмов. Своеобразие и сложность планирования работы с'емочного коллектива, постоянное оперативное участие руководства во всех стадиях работы коллектива, постоянная необходимость эластичного маневрирования — все это ограничивает количество постановок, которыми может руководить один директор производства художественных фильмов. Число это не должно превышать 4—6 фильмов в год. Таким образом на кинофабрике с технической базой, рассчитанной, скажем, на 30 художественных фильмов в год, руководство с'емочными коллективами должно быть распределено между 6—7 директорами производства («продусеры» — в американской практике и директора студий на наших кинофабриках).

Каковы же основные функции такого директора, каков его «профиль» и каковы его взаимоотношения с ведущим работником постановочного коллектива — режиссером, а также и с директором кинофабрики?

Но прежде всего — о директоре кинофабрики, этой сложной художественно-производственной организации.

Эскиз художника К. Санадзе к фильму реж. С. Долидзе «Дарико». Фильм снимается на Тифлисской кинофабрике Госкинпром Грузии

Эскиз художника К. Санадзе к фильму реж. С. Долидзе «Дарико». Фильм снимается на Тифлисской кинофабрике Госкинпром Грузии

Директор кинофабрики руководит работой художников и техников, создающих фильм. Директор должен быть вдохновителем идейно-художественных замыслов, организатором и вдохновителем направленности творческой воли руководимого им художественного коллектива. Руководство художественного предприятия должно определять творческое лицо предприятия. Директор в то же время организует и технологический процесс, руководит технологией производства фильма, являясь организатором и вдохновителем изобретательской воли административно-технических работников фабрики.

Все это определяет одно безусловное требование, пред'являемое к директору кинофабрики: он должен быть превосходным организатором.

Должен ли он быть при этом и художником?

В совершенном случае мы должны себе представить такое совмещение способностей в директоре: он и превосходный художник и превосходный организатор. Классический образец такого директора художественного предприятия знаем мы в практике нашего театра: это директор московского Художественного академического театра им. Горького В. И. Немирович-Данченко.

Но, вообще говоря, вовсе необязательно, чтобы во главе кинофабрики стоял художник, способный сам, как мастер, давать свою ведущую продукцию. В условиях советской действительности, предоставляющей художнику все возможности к развитию своего мастерства, когда мы заинтересованы в первую очередь в творческой продукции мастера, было бы, как общее правило, и нецелесообразно нагружать на превосходного художника столь сложные организационные функции (значительно более сложные, чем в театре), какие имеются у директора кинофабрики.

Но что является обязательным для директора кинофабрики наравне с обязательными организаторскими способностями — это подлинная культурность, понимание идейно-художественных проблем, стоящих перед советским искусством, способность ориентироваться в творческих тенденциях художников, способность предвидеть пути их дальнейшего развития, оказывая влияние на направление этих путей, т. е. способность к творческому сотрудничеству с мастерами фильма — со сценаристом, режиссером, композитором, оператором и пр.

Арт. Т. Цицишвили в главной роли в фильме реж. С. Долидзе «Дарико». Оператор Ш. Апакидзе. Фильм снимается на Тифлисской фабрике Госкинпром Грузии.

Работа директора кинофабрики носит характер организационно-творческий.

Таков же характер работы и продусера или директора организованных на Московской и Ленинградской кинофабриках студий — художественно-производственных об'единений.

Работа продусера в отличие от работы директора фабрики, ограничена руководством только работой с'емочных групп, выделенных в его об'единение, и не распространяется на руководство работами технических цехов, что входит также в функции директора фабрики.

Таким образом директор фабрики передоверяет продусеру выполнение части тематическо-производственной программы фабрики, предоставляя ему при этом права самостоятельного оперативного руководства в рамках определенных тематических и производственных установок.

Отношения между продусером и директором фабрики в смысле осуществления самостоятельности и единоначалия первого должны быть примерно такие же, как между директором фабрики и руководством ГУКФ, дающим каждой кинофабрике производственно-тематические установки, определяя при этом и количественные показатели производства.

Директор фабрики утверждает сценарий, устанавливает сроки производства и лимиты стоимости фильма, предоставляя право утверждения генплана постановки продусеру: лишь в порядке оперативного контроля и проверки директор фабрики отменяет решения, принятые продусером. Предварительное же согласование с директором фабрики по всем основным элементам генплана для продусера необязательно, если между продусером и режиссером не возникло при этом никаких разногласий. Лишь при этом условии, лишь при такой действительной самостоятельности продусера, ни в какой мере не нарушающей прерогатив директора фабрики, может наладиться творческое сотрудничество продусера с режиссером, можно поднять авторитет продусера. Лишь при этом условии удастся привлечь к этой работе столь же трудной и ответственной, как и увлекательной, людей культурных, творчески способных.

Если у продусера отнять право решающего голоса, то, во-первых, у режиссера останется всегда тенденция согласовывать свои предложения непосредственно с директором фабрики, ибо продусер для него не окончательная инстанция даже при условии, если продусер согласится с его предложениями; во-вторых, не имея права самостоятельного решения даже в пределах ясно сформулированных заданий (утвержденный сценарий, установленные сроки и стоимость), продусер является не единоначальником в производстве фильма, а лишь ответственным исполнителем при директоре фабрики.

При нынешней практике утверждения генерального плана, и в первую очередь режиссерского сценария или режиссерских монтажных листов и режиссерских экспликаций, мы имеем трехстепенное его утверждение: 1) директор студии (продусер), 2) директор фабрики и 3) руководство ГУКФ.

Создается фикция единоначалия продусера. Дабы это единоначалие сделать реальным, надо предоставить продусеру право окончательного утверждения генплана постановки; руководящие инстанции — дирекция фабрики и художественно-производственный отдел ГУКФ в порядке оперативного наблюдения и проверки вмешиваются каждый раз, когда находят, что решение, принятое продусером, неправильно и отменяют или исправляют это решение.

Такими представляются нам взаимоотношения продусера с директором фабрики — при условии однако, во-первых, подбора достаточно квалифицированных продусеров и, во-вторых, — при условии, что техническая организация фабрики находится на достаточной высоте, что техбаза не является узким местом на фабрике.

В последнем случае указанная самостоятельность продусера невозможна практически. В самом деле: календарный план с'емок, как вообще планирование сроков основных периодов постановочного процесса, распределение имеющихся ресурсов с'емочных площадей, аппаратуры, материалов, транспортных средств и пр., вынуждает руководство фабрики отказывать в утверждении даже законных и производственно правильных планов, составленных продусером и режиссером, дабы увязать эти планы с требованиями других продусеров. Поэтому в нынешних условиях (при дефицитности техбазы) требуется предварительное утверждение и эскизов декораций и календарного плана. Иногда с'емочная группа вынуждена из-за недостатка в с'емочной площади снаряжать экспедицию в дальние края, хотя данный натурный об'ект группа предпочитала снять в ателье.

Это обстоятельство крайне затрудняет

Кадр из детского фильма реж. В. Шмидтгофа и М. Гавронского «Концерт Бетховена». Операторы Беляев и Роговский. Фильм снимается на фабрике Белгоскино. На фото Валя Крайнов в роли Пузыря и Люся Жохова в роли Веснушки

организационно-хозяйственное маневрирование продусера, но избежать его можно будет только с изжитием узких мест техбазы кинофабрики.

Предоставление полной самостоятельности продусеру обусловливается также и высокой квалификацией его, как организатора, но кинопроизводство еще не обеспечено такими людьми. Поэтому осуществление предлагаемой нами структуры руководства постановочными коллективами требует некоторого времени. Но и сейчас в отдельных случаях организация на фабриках таких самостоятельных ячеек возможна, и во всяком случае теперь же должен быть взят курс на максимальную самостоятельность продусеров.

Здесь надо еще остановиться на художественных мастерских, организуемых и руководимых отдельными мастерами.

Желательность, так же как и большое значение таких мастерских, бесспорна, и надо всячески содействовать развитию этого движения среди наших ведущих режиссеров. Нам хочется только отметить здесь, что создание художественно-производственных об'единений не только не противоречит развитию этих мастерских, но, наоборот, является благоприятствующей организационной предпосылкой для их развития. Внутри ХПО чрезвычайно желательно выделение таких мастерских, работа в которых ведется под художественным руководством одного из режиссеров, входящих в состав об'единения. Если такая мастерская окажется способной давать в год более 2—3 постановок, она может быть выделена в отдельное художественно-производственное об'единение. В таких случаях мы имеем ХПО, где художественным руководителем является режиссер.

Более сложными нам представляются взаимоотношения между продусером и режиссером.

Продусер — руководитель постановочного коллектива, отвечающий перед дирекцией фабрики за качественные и количественные результаты производства. Продусер утверждает постановочный замысел режиссера, активно оказывая влияние на творческий процесс создания фильма. Значит ли это, что уровень художественного развития, понимание кинодраматургического и постановочного мастерства должны быть у продусера выше, чем у режиссера?

Это необязательно — ответим мы на этот вопрос, который демагогически любят предлагать те, кто не допускает возможности ограничивать права единоличных решений режиссера всех основных вопросов творческого процесса осуществления фильма. Спор о руководстве работой режиссера очень давний.

Если обратиться к фактам, то окажется, что наибольших творческих результатов достигали наши лучшие мастера именно тогда, когда их окружало руководство, проверявшее шаг за шагом их творческий ход, — когда режиссеры охотно сотрудничали с руководством.

Очень ярким фактом, подтверждающим нашу мысль, является организация работы над «Встречным». Здесь будет кстати также напомнить дискуссию в АРРК в 1928 году по интересующему нас вопросу: т. В. И. Пудовкин на основании опыта своей работы над постановками «Поведение человека», «Мать», и «Конец Санкт-Петербурга» утверждал, что одна только возможность проверить на чутком, понимающем и доброжелательном глазе руководителя свой замысел придавала ему уверенность и спокойствие в работе.

Дело в том, что режиссер, хотя и ведущий участник творческого коллектива, создающего фильм, но все же лишь один из участников коллектива, где вступают во взаимодействие творческие усилия сценариста, режиссера, композитора, художника-оформителя, оператора, актеров.

Вот этой способностью предвидения результата этого взаимодействия и определяются прежде всего роль и значение руководителя с'емочной группы (продусера).

Вот почему даже самый организованный и талантливый производственник-режиссер нуждается в руководителе, который выверял и направлял бы работу всего постановочного коллектива.

При таком руководстве работа режиссера значительно облегчается, ибо он освобождается от весьма большой организационной работы и может все свое время, все свои силы направить на подлинно творческую работу. Основная задача продусера — обеспечить режиссеру такие условия работы. И прежде всего продусер должен освободить режиссера от заботы о качестве пленки или аппаратуры, о качестве исполнения цехами задания (декорации, костюмы и пр.).

И также, напомним еще раз, продусер должен освободить режиссера от необходимости согласований своих постановочных планов с другими инстанциями: для режис-

сера продусер должен быть решающей инстанцией, если между ними достигнуто согласие.

Такая структура руководства на кинофабрике — централизованное руководство техбазой и децентрализация руководства с'емочными группами — залог изжития всякой анархии на кинопроизводстве и верное обеспечение качества и темпов производства.

При переходе на массовое производство фильмов надо в первую голову привлечь и подготовить руководителей художественно-производственных об'единений — продусеров, которые в свою очередь должны вовлекать в кино творческие кадры: авторов, режиссеров, композиторов, художников, операторов, актеров. Только путем организации художественно-производственных ячеек можно обеспечить вовлечение в кино этих кадров, изжить острый недостаток в них, тормозящий темпы развития советского кино. Нельзя формировать отрядов, не обеспечив для них командиров. В кинематографии об этом долгое время забывалось, поэтому с таким трудом и так медленно изживаются на кинопроизводстве анархия, бесхозяйственность, черепашьи темпы.

Вот почему вся кинематографическая общественность так приободрилась, услышав решительную директиву ГУКФ об обеспечении художественной кинематографии командирами производства.

Наша страна, давшая в кратчайшие сроки славных командиров на все участки промышленного фронта, поднявших нашу промышленность на небывалую высоту, преобразовавших лицо нашей деревни, — наша страна выделит бойцов и на наш кинематографический фронт. Залогом тому служат исключительное внимание и повседневная помощь, которые оказывают советской кинематографии партия и правительство.

Кадр из фильма реж. В. Муджири «Аргонавты». Художник-консультант Л. Гудиашвили. Производство Госкинпром Грузии

Тоска по киноактеру

Н. ОТТЕН

Нашей кинематографии нужно сегодня больше тысячи киноактеров. Завтра их нужно будет в десять раз больше. Сегодня налицо единицы... И эти единицы на фабриках избегают снимать. Профессия киноактера в нашем кино была повержена раньше, чем успела установиться. Уважение к профессии киноактера, очевидно, дело будущего. Поэтому те театральные актеры, которые всей своей славой, всем своим бытием обязаны кинематографии, держатся за потерявшее для них всякий живой смысл театральное положение. Они боятся оказаться в рядах неопределенной и неуважаемой профессии.

Арт. Ксения Тарасова в фильме реж. В. Строевой «Поколение победителей». Оператор Л. Косматов. Фильм снимается на фабрике Мосфильм

Это отнюдь не организационный вопрос — иначе он давно и легко мог бы быть разрешен. Трудно уважать человека, не зная, за что его следует уважать. Трудно требовать от человека, чтобы он рос, когда доподлинно неизвестно, в чем и в каком направлении ему полагается расти. Это не «специфика» — это следствие старых болезней. Дело тут вовсе не в том, что киноактер после роли долго бездействует — бездействует и театральный актер. Дело в среде, обстановке и перспективах, в которых он бездействует.

Совершенно понятно, что в этих условиях задача осмысления профессии киноактера — дело первостепенной общественной важности. Потребность в таком осмыслении колоссальна, и только удовлетворив ее, выделив и ясно наметив контуры профессии — мы поднимем общественное к ней уважение, мы создадим условия, при которых будет притекать не только зеленая молодежь, не только мастера театра, но, наконец, будут удерживаться, развиваться и расти собственные кадры.

К сожалению, новая книга — «Лицо советского киноактера»[1] — скорее факт эксплоатации этой потребности, чем книга, удовлетворяющая ее. Правда, автор предисловия В. Туркин оговаривается, что: «было бы напрасно искать в настоящем сборнике широких обобщений и последних выводов» (стр. 16). Обычно такая оговорка снимает самую возможность суждения о книжке с иных позиций, кроме мемуарных. Однако острота темы, широкий общественный интерес к проблеме киноактера не позволяют нам на этот раз стать на такой путь и заставляют взять при разборе книжки под сомнение самые установки ее составителей.

Перефразируя известное изречение, можно сказать, что нет более недостоверного

[1] „Лицо советского киноактера". „Б. Бабочкин, В. Гардин, С. Герасимов, Е. Кузьмина, П. Масоха, Ф. Никитин — о себе". Предисловие В. Туркина. Редактор Ш. Ахушков, стр. 246. Кино-фотоиздат, Москва, 1935 г., цена в переплете 5 руб.

Засл. арт. Т. Щукин в роли Михайлова в фильме реж. В. Строевой «Поколение победителей». Оператор Л. Косматов. Фильм снимается на кинофабрике Мосфильм

источника для представления профессии, чем собственное ее о себе представление. В профессии киноактера наслоения обид, несостоявшихся биографий, искаженных монтажными ножницами ролей, законсервированных картин, в которых начинают вырисовываться для того или иного актера удачи, годовые простои на фабриках, — не могли не отложиться. Все это нужно знать, нужно учитывать, но все эти наслоения мало помогают решению вопроса в сегодняшней обстановке.

Еще раз согласимся с автором очень серьезной, хотя в целом ряде положений спорной, вводной статьи, что авторы сборника поднялись «на большой принципиальный уровень» и далеки от «буржуазной саморекламы». Но принципиальная высота здесь далека от теоретической высоты и должна восприниматься читателем именно в контексте с «буржуазной саморекламой», типичной для выступления актеров Запада, и от которой наши актеры далеки.

Выступления актеров в сборнике различны по типу и авторы их ставят себе, очевидно, различные задачи. Если Б. Бабочкин и П. Масоха пытаются осмыслять, то С. Герасимов и Ф. Никитин пытаются защищать некий накопленный метод, очертания которого прощупываются далеко не во всем явственно, и, наконец, В. Гардин и Е. Кузьмина рассказывают свои актерские биографии.

Основное положение Б. Бабочкина — это необходимость для актера поисков основной темы образа, сквозного стержня, — в значительной мере предопределяющего будущий монтаж. Это совершенно бесспорное положение, развернутое Б. Бабочкиным на опыте своей работы в кино над рядом ролей, сопровождается жалобами на отсутствие в нашей кинематографии накопленного опыта работы режиссера с актером. Это также бесспорно.

П. Масоха в своей, безусловно, интересной статье утверждает «перевоплощение» как единственный метод работы актера реалистического кинематографа. Относительно того, единственный ли это метод работы — можно, конечно, спорить, но совершенно безусловно, что работа актера «перевоплотителя» требует высокой школы и чрезвычайно нужна нашему кино. С этой точки зрения опыт школы Довженко может быть чрезвычайно плодотворен.

В чем заключается метод Ф. Никитина и С. Герасимова? Первый разрешает проблему

Заслуженный арт. Н. Хмелев в фильме реж. В. Строевой «Поколение победителей». Оператор Л. Косматов. Фильм снимается на фабрике Мосфильм

«вживания в образ». Мхатовская система воспитания была принесена крупнейшим актером нашего кино — Ф. Никитиным как платформа, на которой он развертывал свое дарование. С. Герасимов, переживший американизм фэксов и отказ от него, излагает систему обучения киноактеров, лишь относительно трансформирующую ту школу, которую прошел он сам. Впрочем это впечатление от статьи, насколько нам известно, никак не подкрепляется практикой работы С. Герасимова.

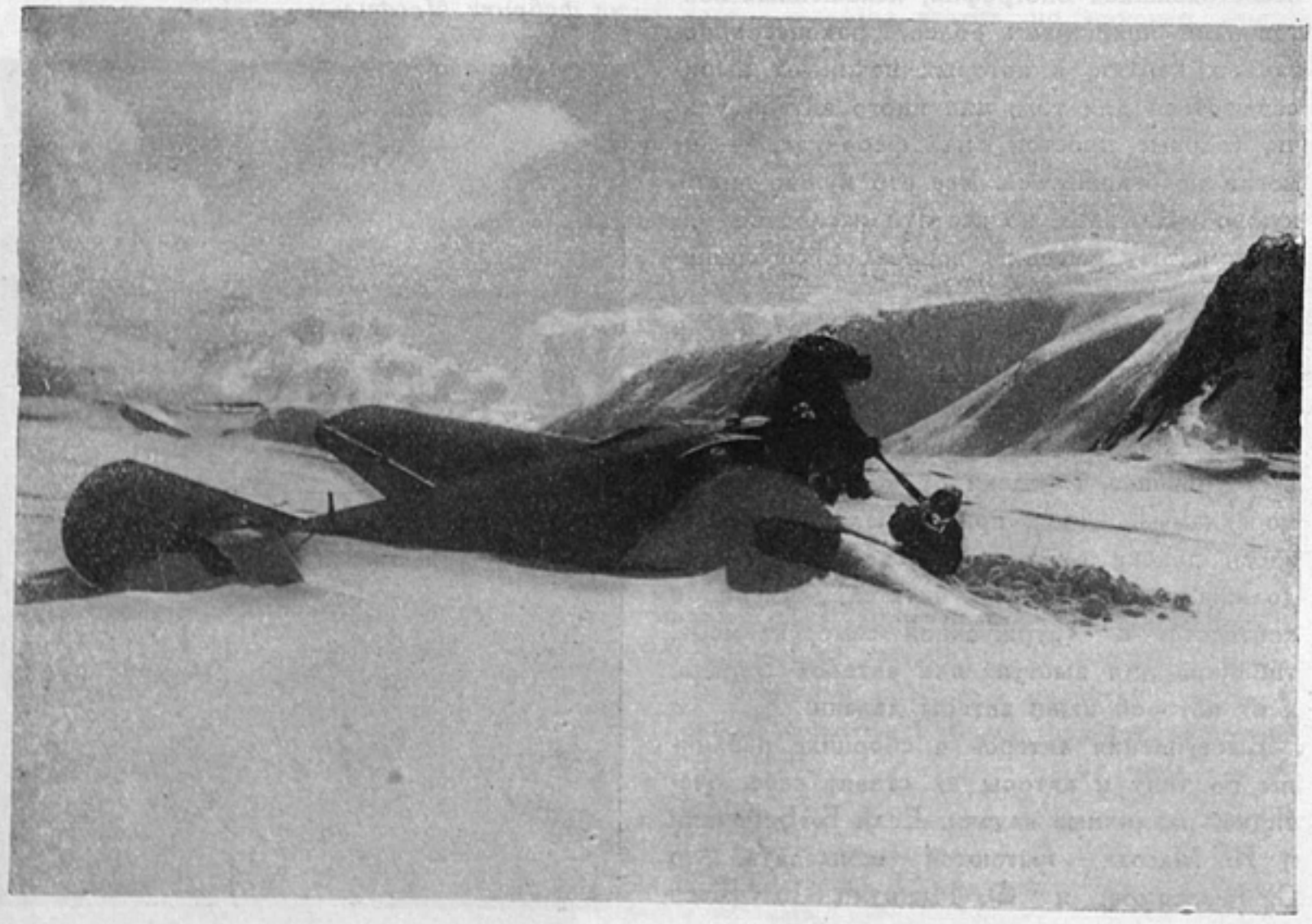
В автобиографическом экскурсе В. Гардина чрезвычайно интересен процесс накопления им материалов для новой роли путем восстановления в памяти аналогичных им игранных ролей и собирания бытовых деталей.

Уже такой, очень беглый перечень основного содержания статей без разбора больших содержащихся в них суб'ективных наслоений, говорит о том, что перед нами сырой материал, публикация которого была бы целесообразна лишь при серьезном теоретическом его осмыслении в качестве документации основной теоретической работы.

В. Туркин в предисловии использует материал книжки не для теоретического его осмысления, а лишь для иллюстрации своей теории развития советского киноактера. В. Туркин дает кратко и сжато свой анализ причин недостаточно быстрого роста советского киноактера, но там, где надо переходить к позитивной части, он бросает перо и отсылает читателя к достижениям Бабочкина и Гардина. С другой стороны, В. Туркин, давая читателю ясную картину ошибок, допущенных в работе с актером режиссерами сюжетно-фабульного кинематографа, оставляет у читателя впечатление, что метод работы «режиссера-поэта» и «режиссера-повествователя», исключающих возможность творческого участия актера в создании фильма — вообще закономерен (стр. 10).

В итоге эмпирически накопленный актерами опыт в сборнике недостаточно осмыслен и обобщен. Предисловие, вводя читателя в то, как исторически складывалась обстановка, не помогает ему в ориентировке сегодняшнего положения. Публикуемый сырой материал остается не сведенным и не прокомментированным. «Лицо советского киноактера» — название, на которое книжка не имеет права. Именно лицо-то в книжке и не показано, нет осмысления опыта. А лицо каждой советской профессии — в ее стремительном росте, в ее развитии, в ее обращении к будущему.

Кадр из фильма реж. С. Герасимова «Семеро смелых». Оператор Е. Величко. Производство Ленфильм



Кадр из фильма реж. А. Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман. Производство Арменкино

Комментарии к фильму[1]

Н. ЛЯДОВ

Печать и общественность единодушно приветствовали появление на экране фильма «Пэпо» как большую победу на одном из участков национального киноискусства. Фильм, как говорится, «имел наилучшую прессу». Ни одного отрицательного суждения, почти ни одной попытки критически разобраться в творческой методологии режиссера Амо Бек-Назарова, отделив черты полноценного, выдающегося мастерства от слабых сторон и ошибок.

Едва ли эта односторонняя критика, поставившая своим девизом: «коль хвалить — так сгоряча, коль рубить — так уж с плеча», способна удовлетворить такого вдумчивого, неизменно ищущего мастера, каким мы привыкли считать Бек-Назарова. Едва ли она способна также помочь дальнейшим исканиям в области национальной формы.

На уровне этих критических высказываний целиком находится и монография А. Аршаруни и С. Вельтмана «Пэпо», выпущенная Кинофотоиздатом в серии «Лучшие советские фильмы».

Первые два раздела книжки содержат в себе вводный материал. Они сообщают читателю краткие сведения об армянском драматурге-классике Габриэле Сундукяне (1825—1912 годы) и его пьесе «Пэпо». Здесь приводятся интересные историко-литературные документы 70-х годов, история возникновения замысла пьесы, отрывки из статей Юрия Веселовского о «Пэпо», относящиеся к 1892 году. Далее намечаются основные этапы творческого пути Бек-Назарова от «театрально-опереточных традиций ханжонковских постановок» к изображению подлинно «суровой жизни Востока» в «Намусе» и от «Намуса» к «Пэпо».

Остановимся на следующих двух главах. Они занимают не меньше трех четвертей всей книги и озаглавлены «Пьеса и сценарий» и «Фильм». В сущности, название «Пьеса и сценарий» приложимо к обеим главам.

Сначала авторы излагают содержание пьесы Сундукяна. Потом сопоставляют отдельные сцены и характеристики отдельных

[1] О книге А. Аршаруни и С. Вельтман. „Пэпо". „О фильме". 109 стр. Цена 2 руб. Тир. 4 000 экз. Кинофотоиздат. 1935 г.

персонажей пьесы с соответствующими моментами, взятыми из фильма Бек-Назарова. И, наконец, подробно останавливаются на том материале, которого у Сундукяна не было и который «введен режиссером в дополнение и развитие пьесы «Пэпо».

Книжку нельзя назвать критическим этюдом о фильме или о творчестве Амо Бек-Назарова вообще. Еще в меньшей степени она походит на теоретическое исследование о творческом методе.

Характер книги по преимуществу описательный. Это — обстоятельный, не в меру подробный «путеводитель по фильму». (Обильный описательный материал расположен по рубрикам: тема пьесы, раздвинутая и углубленная концепция ее в сценарии, персонажи фильма, подробный комментарий к отдельным эпизодам.)

Только в одном месте нам удалось обнаружить попытку подвергнуть анализу конструкцию произведения. Речь идет о темпе развития сюжета, об умении Бек-Назарова выносить за скобки действия в кадре все лишнее, обременяющее картину ненужными деталями. В доказательство А. Аршаруни и С. Вельтман приводят мастерский монтаж эпизода в бане.

Сваха Натэл договаривается с Шушан о встрече в бане для осмотра невесты. И режиссер в следующих кадрах непосредственно переходит к эпизоду раздевания и унизительного осмотра Кекел. И вот в связи с этим и другими аналогичными примерами авторы делают «открытие», будто «Бек-Назаров широко использовал приемы картины «Чапаев» в области ритма». Это неверно. Удача фильма «Пэпо» подготовлена всем предшествующим развитием советского кино и «Чапаев» как раз является наименее удачным об'ектом для сопоставления. «Пэпо», «Чапаев» — фильмы разных исторических планов, различных творческих тенденций. Между тем из всех советских картин авторы книги вспомнили почему-то только одного «Чапаева».

Сколько интересных, уместных и нужных сопоставлений могло возникнуть в процессе изучения «Пэпо»!

Начать с того, что проблема новых кинематографических темпов впервые поставлена была, именно, в советском Закавказье. «Американизм» — тогда еще передовая, революционная тенденция в советском кино — родословную свою ведет от «Красных дьяволят» Перестиани.

Далее — «Элисо» режиссера Шенгелая — первый удар по псевдоориентализму и дешевой кавказской экзотике.

Говоря о проблемах национальной тематики и национальной формы, как можно обойти молчанием такие фильмы, как «Колиевщина» украинского режиссера Кавалеридзе и как «Последние крестоносцы» Сико Долидзе. Вторая из названных картин представляет особенную ценность и интерес, так как она в своеобразной глубоко поэтической форме передает черты новой социалистической действительности, наступающей на патриархально-родовой быт глухих аулов.

Со слов А. Аршаруни и С. Вельтмана можно прийти к заключению, что фильм «Пэпо» вырос из менее удачных и более ранних опытов того же Бек-Назарова и что в активе национального киноискусства до сих пор не имелось ничего, кроме «Намуса», «Зарэ» и «Хаз-Пуша».

«Пэпо» — один из удачных образцов экранизации классиков в советском кино вообще». Пусть это положение книги, само по себе правильное, не нуждается в доказательствах. Но, являясь одним из основных положений книги, оно, без сомнения, нуждается в развитии, раз'яснении, подтверждении фактами. Анализировать фильм, сделанный по классическому литературному произведению, и не коснуться опыта использования литературного наследства в «Пышке», «Иудушке Головлеве», «Грозе», «Петербургской ночи» — невозможно. Каждая из этих картин содержит в себе нечто методологически новое. В каждом случае одна и та же проблема получает творческое разрешение в иной принципиальной плоскости. Иногда самый литературный источник подсказывает тот, а не другой метод экранизации. К Щедрину, например, достаточно было сделать незначительные поправки, главным образом, с целью драматизации повествовательного текста. Концепция экономического и культурного одичания помещичьей среды пореформенного периода (так, как она была разработана великим сатириком) легко и удобно укладывалась в рамки советского фильма. А вот «Неточка Незванова» и «Белые ночи» могли быть только «вмонтированы» в замысел советского художника, возникший на основе марксистского изучения минувшей эпохи. Создавая фильм о музыканте-разночинце, о трагической обреченности раннего народнического искусства, Г. Рошаль и В. Строева подошли к материалу повестей Достоевского с необычайной смелостью, с тем радикализмом, который присущ Мейерхольду в его классических постановках.

А. Аршаруни и С. Вельтман нашли время и место сравнить Сундукяна с Островским,

но не сочли нужным провести параллель между Бек-Назаровым и В. Петровым, между «Пэпо» и «Грозой». Связь между этими двумя фильмами интересно проследить и с методологической стороны и со стороны тематической. Столь различные по этнографическому материалу (быт тифлисских армян и купеческий быт захолустного городка на Волге) они как бы перекликаются друг с другом не только идейными концепциями (ненависть к «темному царству» наживы, эксплоатации и ханжества), но даже идентичными эпизодами и сценами: тифлисский базар и гостиный двор в Калинове, свадьба в «Грозе» и эпизод обручения Кекел с Дарчо, сцены богослужения в обеих картинах.

В одном отношении «Пэпо», пожалуй, превосходит «Грозу» — в отношении богатства и живописной сочности фольклора. В частности — музыка Хачатуряна несравненно ярче и выразительнее, чем музыка в «Грозе». И именно ей фильм в значительной мере обязан своей «народностью».

Однако в других отношениях нетрудно (и небезынтересно для исследователя) проследить разницу в уровне художественных культур. Фильму «Пэпо» нехватает того стилевого единства, которым отличается картина В. Петрова. Пэпо, Зимзимов, Кекел, Дарчо кажутся мало выразительными, «аморфными», как сказали бы авторы рецензируемой монографии, рядом с душевной драмой Катерины.

Большое художественное произведение не перестает быть большим оттого, что в нем обнаруживаются крупные недостатки.

А. Аршаруни и С. Вельтману нельзя поставить в вину чрезмерную восторженность оценок или повышенную хвалебность тона. Они придерживаются осторожной середины в эпитетах, какими наделяют режиссера Бек-Назарова и его фильм. «Выдающийся», «удачный», «один из лучших» — не больше. Но вместе с тем, они всячески избегают высказывать суждение отрицательного порядка. Все, что они видят в фильме, значительно, непогрешимо, правильно и не могло бы быть иным.

Порою кажется, будто авторы книжки о «Пэпо», которая, как мы уже говорили, не является ни критическим трудом, ни теоретическим исследованием, сковали себя некиим кодексом хорошего тона для пишущих монографии.

Между тем, новый фильм Бек-Назарова страдает рядом существенных недостатков. Они обнаруживаются в результате самого поверхностного анализа вещи и вовсе не умаляют значения фильма в целом. Важнейшая задача критики — направить творческие усилия мастера на выправление и преодоление хотя бы тех ошибок, которые носят суб'ективный характер.

Так, например, вполне зрелое и высокое режиссерское мастерство Бек-Назарова далеко еще не обрело собственного законченного и единого стиля. В фильме «Пэпо» сталкиваются непримиримые стилевые тенденции: здоровое реалистическое начало совмещается с ходульной условностью экспрессионизма и вульгарного символизма (аллегоризма). Символика в известной дозе может служить (и служит в фильме) для усиления выразительности образа, развернутого на реалистической основе. Такую функцию несут сети, очень выразительно подчеркивающие трудность положения Пэпо в эпизоде, когда товарищи обсуждают с ним последствия отказа Дарчо от невесты. Такой же закономерной и глубоко впечатлеющей деталью являются голуби в финальных кадрах. Но вот трактовка образа Зимзимова, попытка превратить собирательный тип хищника-эксплоататора в сатанинскую аллегорическую фигуру требует решительного осуждения. Зимзимов весьма колоритен и выразителен в эпизоде разговора с полицмейстером, в сцене об'яснения с Пэпо во время обеда. Но монолог его перед зеркалом, любование собственной огромной тенью («Ты велик, ты грандиозен, Арутюн Зимзимов»), сцена у «позорного столба» — все это лежит не только за гранью художественно обобщенного показа, но и просто за пределами художественной правды.

Другая ошибка относится к общей идейно-тематической концепции фильма. Это — ошибка так сказать, об'ективного свойства. Можно предполагать, что Амо Бек-Назарову удалось бы показать предельно четкую расстановку борющихся социальных сил, если бы над ним не тяготела драматургическая схема Сундукяна-писателя с ограниченным мелкобуржуазным мировоззрением, мыслящего расплывчатыми этическими категориями «добра» и «зла».

По сравнению с Зимзимовым и Дарчо, резко очерченными типическими представителями того класса, против которого направляют всю силу своей ненависти и автор пьесы и автор фильма, фигура рыбака Пэпо кажется бледной и плоской. Недаром авторы книжки, следуя упомянутому кодексу хорошего тона, почти ничего не пишут о качестве исполнения этой роли заслуженным

артистом Нерсисяном. Писать, собственно говоря, нечего. Роли, в полном смысле, нет. Живого, яркого и многогранного человеческого образа ни пьеса, ни сценарий не намечают.

Пэпо — положительный персонаж «шиллеровского» толка. Идея протеста против рыцарей наживы и эксплоатации, одетая в национальный костюм кинто.

«Пэпо у Сундукяна, — пишут А. Аршаруни и С. Вельтман, — несмотря на то, что он привлекателен, остается аморфным в его социальной характеристике».

Далее они спрашивают: «Удалось ли сценаристу выправить фигуру главного героя?.. На этот вопрос следует ответить положительно».

Как же положительно, если несколькими абзацами ниже авторам приходится признать наличие робости и недомолвки по линии социального раскрытия образа Пэпо, а еще раньше говорится прямо, что «сценарий недостаточно углубил классовые противоречия между Зимзимовым и Пэпо».

О, эта балансирующая осторожность! «С одной стороны, нельзя не сознаться, с другой стороны — нельзя не признаться».

Опыт фильма «Пэпо» свидетельствует о некоторых специфических особенностях и трудностях экранизации тех буржуазных писателей-классиков, которые принадлежали к угнетенным нациям, жившим на территории бывшей Российской империи. Реализм этих писателей — Сундукяна и Туманяна в Армении, Коцюбинского и Франко на Украине — по вполне понятным причинам несколько отличался от полнокровного, жизнеутверждающего «критического реализма» передовых буржуазных литератур эпохи их наибольшего под'ема.

Он был ослаблен струей наивного сентиментального гуманизма. Писатель в первую очередь «жалел» своего героя и стремился вызвать чувство жалости и сочувствия в читателе.

Такие произведения, будучи перенесены на экран, зачастую получают нежелательное слащаво-сентиментальное звучание. Пример — фильм «Гикор» (Арменкино), о котором, кстати, не мешало бы упомянуть авторам монографии «Пэпо». Концепция сентиментального гуманизма, полностью взятая из рассказа Туманяна, откуда заимствован и сюжет, заметно снижает достоинства этого фильма, местами поднимающегося до высот полноценного реалистического искусства.

Фильм не возникает сам по себе. Даже слитки самородного золота «живут» не в одиночку, а семьями и гнездами. Для этого нужна благоприятствующая среда, особый золотоносный грунт.

А. Аршаруни и С. Вельтман больше чем на ста страницах комментируют картину Амо Бек-Назарова, забывая о том «контексте» всего советского киноискусства, в связи с которым должно рассматривать каждое отдельное произведение. Такое обособленное изучение фильма отвлекает авторов от постановки жгучих проблем общего принципиального значения (проблемы стиля, актерского образа, взаимоотношения между литературой и кино, театром и кино и т. д.). Отсюда — невысокий теоретический уровень книжки.

ХРОНИКА КИНО

Как Рейнгардт экранизировал Шекспира

Некоторое представление о том, каких колоссальных подготовительных работ потребовала с'емка фирмой братьев Уорнер шекспировской пьесы «Сон в летнюю ночь», в постановке Макса Рейнгардта, дает описание работы в студии Бэрбенк, которое помещено в «Дейли фильм Рентер» от 7 октября.

Сценарий, написанный Чарльсом Кенион и Мэри Мак-Коллем, обсуждался в течение нескольких недель. Был проведен ряд заседаний с участием продусера Генриха Бленка, директора Вильяма Дитериа и руководителей фирмы — Джека Уорнера, Кенига и Уоллеса. Только после всестороннего обсуждения началась серьезная работа.

Работа с актерами началась с читки пьесы, как это обычно делают руководители театра, с той лишь разницей, что Рейнгардт сам следил за чтением, причем произношение каждого слова и все нюансы были указаны им. Основные участники не только заучивали роли, но и усваивали рейнгардтовское толкование шекспировской пьесы. Репетиции происходили днем и ночью. Одновременно с этим Антон Грот (заведующий декорациями) и его помощники беспрерывно работали над набросками, рисунками и макетами, претворяя в видимую форму замыслы режиссера.

Постановщик старался не менять шекспировских текстов и никакие вольные толкования подлинных текстов не были допущены за исключением сокращения нескольких очень длинных монологов.

Технические приспособления студий братьев Уорнер, где снимался фильм, дали возможность Рейнгардту показать сцены, которые у Шекспира предоставлены воображению зрителя.

Некоторые из фантастических деталей, необходимые для постановки, потребовали создания нового отдела под руководством Перси Уэстмора. Этот отдел приготовлял самые невероятные предметы — маски для карликов, хвост для Пука, голову осла для Боттома, пятьдесят пар крыльев летучих мышей, корону для Оберона.

Особый интерес представляет работа над масками. Каждая из нескольких сот масок, изготовленных для этого фильма, должна была воспроизвести человеческое лицо определенного типа. Прежде всего снимали гипсовую маску с того лица, для которого изготовлялась маска. Когда гипсовая маска высыхала, она становилась формой. Затем брали оттиск этой маски в какой-либо пластической массе. В результате получалась рабочая модель точно того размера, как и у действующего лица, с чертами лица, соответствующими оригиналу. Эта модель служила основанием для окончательной маски.

Двенадцать таких масок было сделано по рисункам Артура Рэкхема. Их моделировали по лицам карликов. Что касается крыльев летучей мыши размера человеческого роста, то, естественно, нельзя было их лепить с натуры и поэтому скульпторы делали гипсовые модели.

Сотни техников работали беспрерывно над механическими эффектами, которые раньше за всю их работу в кинематографии им не приходилось применять.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное об'единение

Уполномоченный Главлита Б—13611 Зак. типогр. 773 Заказ издат. 388 Тираж 600

Об'ем журн. 4½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200. СтАт. 65 176 × 250 мм

Поступил в производство 13/XI 1935 г. Подписан к печати 13/XII 1935 г.

Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции: 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения. Москва, 1-й Самотечный пер., 17

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1936 год на

СОВЕТСКОЕ КИНО

богато иллюстрированный журнал большого формата, в красочной обложке. Цветные вкладки.

12 номеров в год

Отв. редактор **К. Ю. ЮКОВ**

СОВЕТСКОЕ КИНО

является теоретическим и критическим органом советского киноискусства.

СОВЕТСКОЕ КИНО

разрабатывает и широко освещает творческие вопросы художественной кинематографии, а также вопросы техники и организации производства кинофильмов, вопросы учебы и повышения квалификации творческих работников. В 1936 г. значительно расширяется отдел, посвященный вопросам зарубежной кинематографии.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются:

1. Статьи о работе режиссеров, кинодраматургов, операторов и актеров, художников и композиторов.
2. Рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов и новых сценариев.
3. Статьи, освещающие вопросы организации производства и техники кино.
4. Информации и обзоры на производстве и отдельных постановочных групп.
5. Отдельные литературные сценарии.
6. Зарубежная информация.

СОВЕТСКОЕ КИНО

рассчитан на творческих и руководящих работников кинематографии и смежных областей искусства и культуры, на учащихся кино-учебных заведений, а также и читателей, интересующихся советской кинематографией.

Объем номера — 8 печатн. листов.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

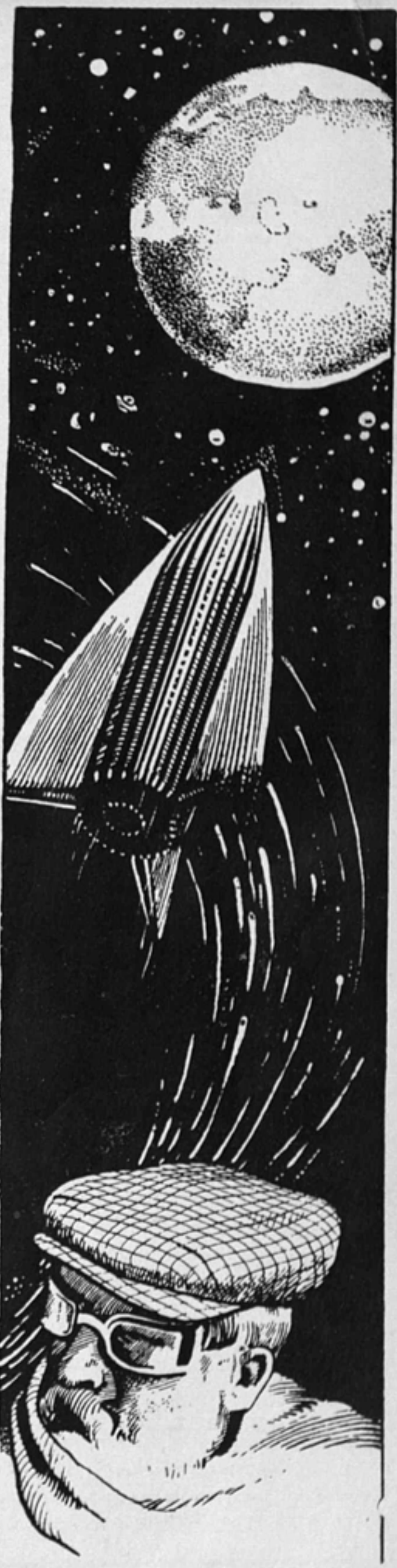
на год — 30 руб., на 6 мес. — 15 руб., на 3 мес. — 7 руб. 50 коп.

Подписку и деньги направлять:

Москва, Кузнецкий мост, 22 „КИНОФОТОИЗДАТ“, р/счет № 150087 в МОК Госбанка. Подписка принимается уполномоченными „Кинофотоиздата“, отделениями Союзпечати, всеми отделениями и магазинами КОГИЗ и повсеместно почтой.

В ближайшие дни
смотрите на экранах союза
художественный
фантастический фильм

Космический рейс



ДИРЕКТОР
ПРОИЗВОДСТВА
З. ДАРЕВСКИЙ

РЕЖИССЕР
ВАСИЛИЙ ЖУРАВЛЕВ

СЦЕНАРИСТ А. ФИЛИМОНОВ

ОПЕРАТОР А. ГАЛЬПЕРИН

ХУДОЖНИКИ: А. УТКИН,
М. ТИУНОВ и ШВЕЦ

в главных ролях:
заслуженный артист
респ. С. КОМАРОВ
артисты: К. Москаленко
В. Ковригин
Н. Феоктистов
и Витя Гапоненко

Производство московской кинофабрики МОСФИЛЬМ

Цена 1 р. 50 к.

6 ДЕК 1935

Советское кино

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники с'емки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций